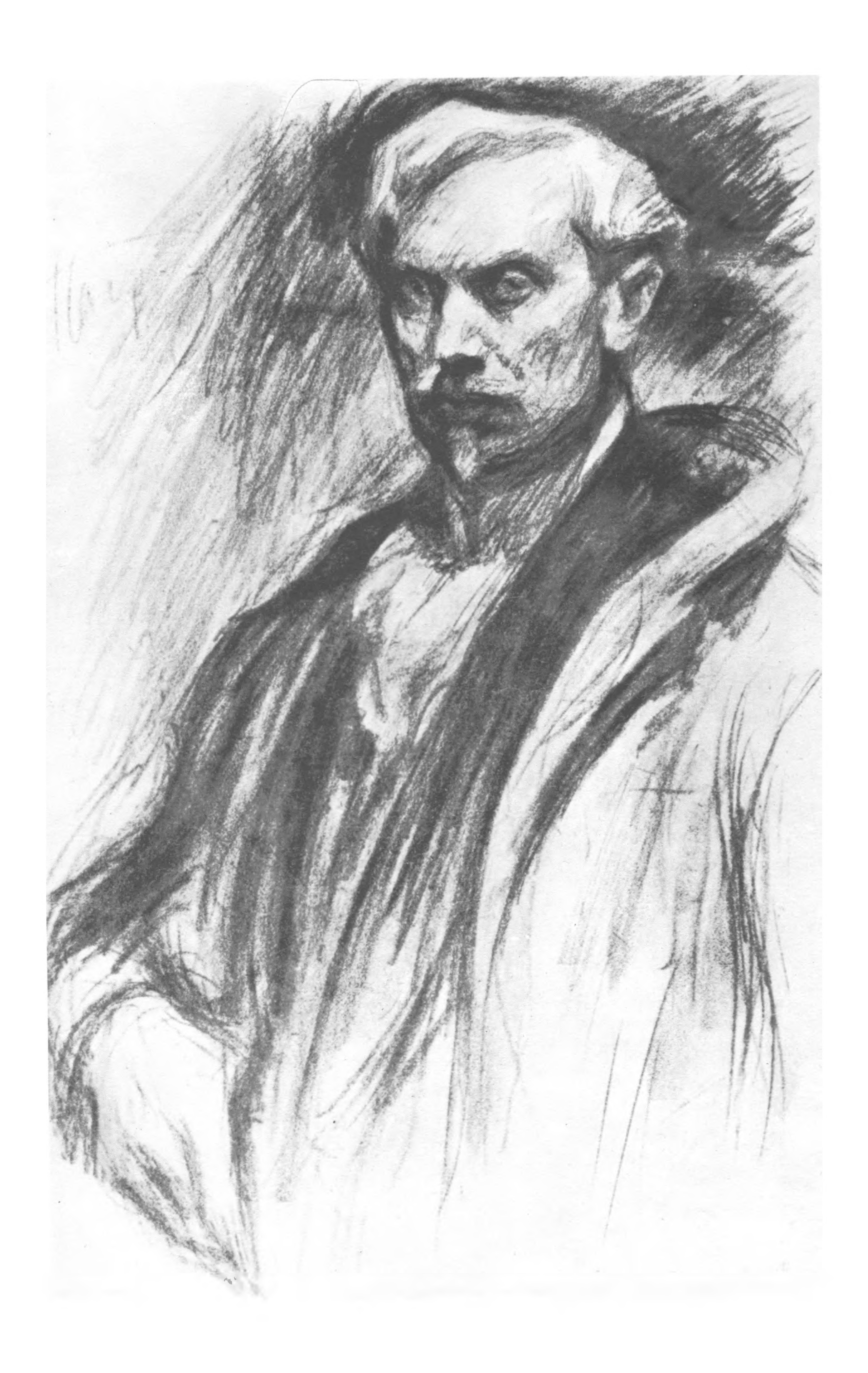

Записи
разных
лет

Л. О. Пастернак

Записи разных лет



Л. О. Пастернак

Записи разных лет

Советский художник

Москва
1975

Тексты собраны и обработаны
Жозефиной Леонидовной Пастернак,
подготовлены к печати
Александром Леонидовичем Пастернаком

От составителя

Много лет назад я впервые увидела океанский пароход, впечатление от него усилено было тем, что это происходило ночью. Казавшиеся нескончаемыми линии огней, одна над другой упиравшиеся вверх, в темноту, внезапно появились вслед за небольшим пароходиком, скользившим по направлению к пристани. Мне объяснили, что это лоцманское судно, подвозившее океанскую громаду. Трудно было поверить, что карлик-пароходик в состоянии был учесть движение гиганта, маневрировать, вести его и, наконец, доставить по месту назначения. Было нечто невероятное и даже устрашающе-неестественное в этом, лишенном всяких пропорций, плавном продвижении.

Когда я взялась за обработку материала, собранного мною для этой книги, невольно в памяти моей воскресла вышеприведенная картина. Мне видится, что несколько моих вводных строк должны, как тот лоцман-пигмей, вывести огромный глубоководный материал пастернаковских записей из гавани-стоянки, в которой они дремали несколько десятилетий.

Л. О. Пастернак — художник, академик живописи, профессор, дневника не вел и не делал регулярных записей. И все же он оставил довольно большой мемуарный материал. Помимо записных книжек и альбомов, он заносил свои воспоминания, мысли и замечания в разные тетрадки и даже на клочки писчей бумаги. Большинство из них не датировано, но по содержанию их нетрудно приурочить к тому или иному периоду.

По времени возникновения и по манере письма записи отца можно разделить на три группы: 1) Записи московского периода (приблизительно 1910-е—1920-е гг.) отличаются тем, что они написаны как бы под непосредственным впечатлением событий в сфере искусства; в них отражается точка зрения отца по тому или иному вопросу, его взгляды на происходящее вокруг него в области живописи, художественного обучения, художественной критики и т. д. 2) Берлинские записи (20-е и начало 30-х гг.), часть которых предназначалась для опубликования в его монографии, менее импульсивны — чувствуется, что он писал их, вспоминая прошлое, сравнивая впечатления настоящего с былым, подводя итоги. 3) Оксфордские записи (конца 30-х, но главным образом, начала 40-х гг.) начаты по нашему настоянию. Не уступая предыдущим по силе чувства, эти записи отличаются мягкостью умудренного жизнью человека, то с грустью, то с улыбкой глядящего на пройденный путь. Многое из того, что в плавном изложении Пастернак заносит в свои оксфордские воспоминания, намечено уже ранее, в Москве или Берлине, в более сжатом схематическом виде. И наоборот, некоторые из вопросов, которым он посвящал свои записи раннего периода, лишь кратко затронуты в более поздней трактовке.

Отец не раз делает пометки в своих записях: «тороплюсь» или «до другого раза». Причиной этого — в молодые годы — являлось то, что Пастернак загружен был работой — творческой, художественно-педагогической и т. д. В последние же годы жизни отец «спешит записать», он боится, что не успеет, что «близок конец». И вот, раз записав что-либо, он переходит к новым воспоминаниям, иногда не связанным с предыдущими, так как писание часто прерывалось. Пастернак это знал, и среди текстов его мы встречаем пометки и восклицания вроде следующих: «Кажется, где-то уже сказано», «проверить», «связать тексты!»...

Во избежание повторений, перебоев или неясностей моей главной задачей в оформлении материала было: перестановка некоторых текстов, объединение в соответствующих главах отрывков, относящихся к одному и тому же предмету; соблюдение, поскольку возможно, хронологической и тематической последовательности.

Считаю нужным отметить, что несмотря на перегруппировку некоторых записей, самые тексты отцовых записей, т. е. оригинальная редакция их, оставались неприкосновенными и не подвергались изменениям — я считаю это просто невозможным...

Мои собственные пояснения и замечания по тексту, описывающие, где это требуется для большей ясности, возникновение или значение того или иного отрывка и т. п., отнесены к общим комментариям в конце книги.

Как я уже выше отметила, отец мой регулярного дневника, как это обычно понимается, не вел. Он считал и не раз говорил, что его

настоящие «дневники» — т. е. заметки о наиболее интересных встречах или эпизодах жизни, — это его *зарисовки* в альбомчиках, число которых очень велико. Он заносил в них все, что его глаз художника наблюдал, схватывал и что ему было интересным и нужным «для памяти». Конечно, при таком способе отмечать (вместо «записывать») что-либо в дневнике — *писать* фактически уже не представлялось ему ни интересным, ни, тем более, нужным.

Его «Воспоминания» — мысли, словами записанные в этих же альбомчиках или в тетрадках и даже просто на клочках случайно подвернувшейся под руку бумажки — касались вопросов искусства; это были разрозненные, разные и не всегда ясно изложенные пометки, скорее всего сделанные «для памяти», для напоминания себе, почти что шифр.

Этим и объясняется досадное ощущение какой-то *недосказанности*, которое возникает у читающего эти мемуары. Сплошь и рядом появляются у отца то бо́льшие, то меньшие разрывы, пробелы, «окна». Именно *это* лишает его мемуары повествовательного и плавно-последовательного «освещения» жизни его среди общих событий времени. Удивляться этому не приходится, можно только сожалеть, что не записанное им без него уже не до́пишешь. Его рисунки, наброски, иной раз просто начатые два-три штриха брошенного кроки говорили ему больше слов, но только ему! А хотелось бы нам, да, вероятно, и каждому читающему, получить больше фактического материала свидетеля или — часто — участника тех или иных событий.

Очень мало сказано отцом о жизни Москвы и московского общества 80-х—90-х годов, когда он впервые приехал в Москву и осел в ней как «москвич».

Так же мало говорится о драматических и очень важных событиях осени и начала зимы 1905 года, закончившихся вооруженным восстанием в Москве, что, конечно, не могло не захватить и самого художника; это видно по его зарисовкам.

Или о пребывании в 1906 году в Берлине, когда он получил весьма лестное приглашение профессорствовать и вести преподавание (в своей мастерской) в Берлинской высшей художественной академии.

Ведь если бы он принял предложение, вся наша последующая жизнь могла бы пойти по совсем новому — и, может быть, чуждому нам — пути. И только зарисовки и отдельные беглые слова на полях страниц или где-то на последних листках альбома почти иероглифически, до такой степени лаконично и неразборчиво — напоминают о сомнениях, борьбе разноречивых чувств и мыслей...

Не говорится также почти что ничего, кроме *попутных* замечаний в текстах по другим поводам, о жизни Москвы в годы, предшествовавшие войне 1914 года, когда начиналась в искусстве борьба нового со старым, ставшим уже «академическим»; а ведь эта борьба не была изолированным, только искусства касавшимся, эпизодом истории.

А потом — война и революция!

Этому не сопутствовало почти ничего, выраженного словом. Только рисунки — то раненых в лазаретах, то сцены мобилизации в деревне, где мы жили. Война, конечно, была главным стержнем нашей жизни — в деревне, в Москве, в России... Почти весь громадный по содержанию и по времени отрезок, начиная с объявления войны и до отъезда за границу (в 1921 г.), отцом как-то почти и не отражен в его текстах. Но все зарисовки (сначала в «Обществе свободной эстетики», где часто выступал поэт Бальмонт, где играла Ванда Ландовска или читал свои стихи Ю. Балтрушайтис; потом альбомчики военных лет и, наконец, те, которые сопутствовали всему, что следовало за семнадцатым годом — заседания ВЦИКа, Президиума ВСНХ, съездов партии и последние альбомы с зарисовками деятелей Коминтерна на заседаниях в Георгиевском зале во главе с Лениным на трибуне) несомненно отразили его отношение и участие в жизни страны.

В заключение скажу, что, как замечает и сам автор, он преимущественно — если не исключительно — касается переживаний, событий и встреч, так или иначе связанных с его искусством, даже в своих записях личного, автобиографического характера.

Ж. Пастернак

Оксфорд.
Весна
1966 года

Леонид Пастернак и его «Записи»

Еще в детстве в журналах и на открытках я видел красивые и сделанные с душой работы художника Леонида Пастернака. Я тогда, конечно, не понимал, что такое искусство, сделанное с душой, — интерес к этому приходит много позднее, но все-таки и тогда что-то теплое доходило из этих работ и до меня.

Потом мы узнали замечательные иллюстрации Пастернака, — и наше поколение уже настолько повзрослело, чтобы понять высокое качество рисунков к «Воскресению». Но в двадцатые годы художник Леонид Пастернак исчез из нашего искусства и, естественно, исчез из памяти в нашей стране. А эта фамилия жила с нами в лице его сына, замечательного поэта Бориса Леонидовича Пастернака.

Мне четырнадцать лет.
Вхутемас
Еще — школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху,
Мастерская отца.
В расстояньи версты,
Где столетняя пыль на Диане
И холсты,
Наша дверь.
Пол из плит
И на плитах грязца.

Старое здание бывшей Школы живописи, ваяния и зодчества для нашего поколения художников было родным местом; и мастерские, и коридоры, и кучи подрамников, и старые плиты, и пыль на Диане — все глубоко знакомо. И то, что делалось в «мастерской отца» — великолепные иллюстрации, красивая живопись — это тоже было знакомо. А вот дальнейшее существование, развитие этого крупного художника было всем нам совершенно неизвестно.

И вот сейчас, неожиданно, внук художника и издательство попросили меня прочесть мемуары и написать к ним предисловие — мемуары художника Леонида Пастернака, того художника, искусство которого было мне хорошо знакомо в юности и совершенно выпало из моего сознания потом. Отца Бориса Пастернака, моего любимого поэта.

Я с большим интересом прочел эти мемуары — там есть много того, что раскрывает творчество художника Пастернака, много хороших слов об искусстве вообще и об искусстве его друзей, в частности, очень интересно написал он о своем друге Валентине Серове.

Некоторые части записок показались мне неверными, например, оценка Вхутемаса, — мне кажется Л. Пастернак не понял, да, вероятно, и не мог понять душу этого, может быть, и сумбурного, и не всегда верного, но очень горячего, очень нового, очень талантливого и очень художественного училища, где собственно и преподаватели и учащиеся почти все стали мастерами современного советского искусства.

Но мемуары Леонида Пастернака в целом очень интересны, они написаны с искренностью, с большой любовью к искусству и к той, в общем, строгой жизни, которую должен вести настоящий художник. И с большой ответственностью к этой профессии, с огромным уважением к слову «искусство».

Уже известный художник, Пастернак все время хочет еще чему-то научиться, что-то понять. Этот взрослый, имеющий в своей профессии имя, человек делает в музеях копии с картин старых мастеров — для себя, чтобы что-то еще понять.

В другом месте он пишет: «Когда нашему брату, современникам, надо в картине подправить или изменить движение руки или ноги, не говоря уже о целой фигуре, мы днями раздумываем, пробуем и так и этак, не решаясь на смелый шаг изменения; между тем эти Тинторетто и Веронезе целые миры вздымали на плафоны с легкостью богов...»

Читая такие записи, проникаешься огромным уважением к требованиям художника и к высокому профессионализму, которого так часто не хватает современному искусству, в котором иной раз теряется граница между настоящей непосредственностью и весьма посредственным дилетантизмом.

Пастернак пишет об их близкой жизни с семьей Валентина Серова, жизни в общем очень небогатой, но полной до краев искусством. Серову посвящены очень взволнованные, написанные с большой любовью страницы.

Сам художник Пастернак был отличным рисовальщиком. Я видел книгу Макса Осборна, монографическую книгу, посвященную Леони-

ду Пастернаку, — в ней репродуцировано много его работ самых разных лет и разной степени удачи, но художника ценят по лучшим, хорошим вещам и таких в этой книге много.

Это, в первую очередь, иллюстрации к «Воскресению», сделанные очень верно, глубоко, с настоящим знанием жизни. Затем идут красивые московские этюды в свете морозного воздуха, в дымах над крышами, потом целая серия портретов: дирижера Никиша среди блеска концертного зала, историка Ключевского в аудитории, немецкого поэта Рильке, писателя Гауптмана, композитора Скрябина, Льва Толстого в вечерних комнатах, под мягким светом лампы, прекрасно нарисованный портрет сына Бориса.

И потом домашние сцены, тоже в вечернем свете лампы, с очень тонким чувством интимной, домашней жизни, где мягко освещается скатерть на столе и женские руки что-то вышивают, наливают чай, перелистывают книги, вяжут уютные домашние вещи.

Эти женские руки дают какой-то ключ к искусству Пастернака, потому что на самых первых страницах своих воспоминаний он говорит с нежностью о руках своей матери, и дальше, уже в середине книги пишет: «...но красоту... рук нянчившей меня госпожи Тхоржевской я запомнил на всю жизнь. Это была приятельница моей матери, горячо полюбившая меня; и я запомнил ее прекрасные руки, — оттого я всегда и сейчас бываю очарован красотой женской руки».

Так может писать и так может рисовать только настоящий художник, понимающий вкус жизни и тонкую природу искусства.

Ю. Пименов
народный художник СССР

Раздел первый

Моя жизнь*



Раннее детство
Одесса

Одесса, или «Южная Пальмира», так ее тогда называли, как город разделялась на Старый Базар и Новый Базар, точно Старый Свет — Европа — и Новый Свет — Америка. Но почему собственно и чем отличались они друг от друга, сказать не могу. Знаю лишь, что я родился на Старом Базаре, в 1862 году, 22 марта по старому стилю, и когда мальчиком бывал там, т. е. в центре города, то ничего такого старого не находил в нем, что отличало бы его от Нового Базара, куда мы перебрались, когда мне было 2—3 года.

Раннее мое детство делится на «легендарный» и реальный период времени. Один старый двор наш кажется мне теперь какой-то легендой. Величина двора была действительно преогромная. Когда в большие праздники (рождество, пасха) двор этот бывал пуст и мужики (чумаки) с их телегами, волами и лошадьми уезжали, ибо это, как гласила большая вывеска на воротах, был «заезжий двор с номерами» — становилось даже как-то жутко. Когда после нас этот двор с домом был продан, из него выкроили для жильцов целых три больших дома со своими двориками.

В конце двора, против ворот, между двумя конюшнями-стойлами была самая интересная и таинственная «легенда»: стояла изба или что-то вроде избы. Когда открывали дверь, чтобы войти, в глубине из-под русской печи шарахались и волновались куры, а петухи слетали с печки и заражались куриной истерикой. Самыми легендарными и жуткими были жившие в соседней комнате полусумасшедшие, полупьяные, юродивые или просто несчастные, загадочные два брата, бывшие будто бы прежними владельцами этого заезжего двора с номерами. Таинственным было их прошлое, еще более таинственным — настоящее. Как они жили и чем они жили, чем питались? Ничего никогда не варили, только пьянствовали и почти не выходили из своих берлог. Что-то страшное было для нас, детей, в этой полуживой загадке. На самом деле они сами боялись всякого постороннего существа и прятались от людей. Вероятно, дешево купивший дом новый его собственник, видный чиновник, разрешил братьям доживать свой век в этом курятнике.

Автопортрет с женой
1927

Отец арендовал этот дом, вернее, не столько дом, сколько «двор с угловым флигелем» в восемь отдельных комнат-номеров для мелких помещиков, приезжавших в своих огромных колымагах и гоголевских тарантасах.

Когда двор бывал достаточно унавожен, этот навоз — будущее топливо, «кирпич» или поместному «кизяк» — резался на квадратные брикеты и складывался в кучки, пирамидками, для просушки. Здесь, среди этих кизячих кучек, мы и играли. Эти пирамидки представляли для нас, детей, главный интерес — за ними мы и позже прятались, когда уже читали Майн Рида и Фенимора Купера. За ними, конусообразным силуэтом похожими на походные палатки краснокожих, мы укрывались и нападали на белых — был большой простор детской фантазии.

* * *

«Дорогая сестра моя Ася!* Ты единственная, оставшаяся в живых из большой семьи нашей, спутник и верный друг мой, ты одна помнишь странные эпизоды моего колыбельного детства. Разум говорит нам, что немыслимо помнить себя в младенчестве, хотя и Толстой вспоминает себя в эти годы. А может быть, ты, как на два года старшая, и помнишь еще Тхоржевскую — приятельницу нашей матери, друга нашей семьи, потерявшую своего горячо любимого друга, тоже Леонида, и перенесшую всю свою любовь на меня потому, что я будто бы напоминал ея покойного возлюбленного. Она часами няньчилась со мной, — красоту ее рук я запомнил на всю жизнь.

Я словно вижу эту сцену перед собой! Как в маленький дворик дома, наполненного бедными жильцами, из полуподвального помещения выбежала высокая худощавая, изможденная от работ и забот женщина — мать наша, и со стонами, в отчаянии ломая руки, раздирающим душу голосом стала звать на помощь, чтоб спасти своего умиравшего новорожденного ребенка; как в маленькой комнатке квартиры, куда хлынули на зов случившиеся тут соседи и соседки с детьми, в колыбели, в предсмертных конвульсиях мучился двухнедельный младенец, видимо, недовольный этим миром и решивший его покинуть. Комната стала быстро наполняться принявшими живое участие шумевшими соседями...

Среди обступивших изголовье моей колыбели и кричавших, каждый на свой лад соседей, один только маленький портной знал подхо-

дящее средство: «Скорее! Подавай сюда самый большой горшок, скорее! Расступитесь, народ!» И подняв высоко над моей головой пустой горшок, с силой бросил его на пол. Раздался оглушительный треск разбитой вдребезги посуды. По-видимому, злые демоны, терзавшие меня и тащившие меня на тот свет, так испугались, что тут же вылетели из меня. Я вдруг ожил и порозовел.

Конечно, ни ты, ни тем более я, не можем помнить этого. Просто в детстве нам об этом часто рассказывали и любимая матушка и старшие сестры, и оттого это и запечатлелось так ярко и пластично в детском воображении.

Но вот что ты, как и я, прекрасно помнишь, это канун Нового года. Мне было 3—4 года, и это одно из моих первых реальных воспоминаний, в отличие от предшествующих «легендарных». Я действительно очень хорошо помню этот случай.

Тихий зимний день сменила тихая глубокая темная ночь. Последние постояльцы-мужики покинули огромный двор наш. Опустели и номера гостиницы, опустели конюшни. Ни звука кругом. Тихо, жутко тихо. Из стеклянной двери нашей квартиры выходят в таинственную черноту вызвездившей ночи две фигуры, из которых более крупная в праздничном одеянии держит в одной руке большое круглое блюдо, завернутое в красный платок, другою держит маленькую ручку тепло одетого ребенка. Это отец и я. Впервые я вышел из дому ночью. Помню темное-темное звездное небо... На меня глядит такая густая, черная, полная необъяснимой жути ночь, и не забыть мне этих мигающих над моей головой переливчато ярких звезд, этой таинственной тишины улиц и этого таинственного, как бы жертвенночинного, беззвучного шествия.

Оба молчаливые, мы движемся по темным пустым улицам, кажущимся мне бесконечными. Но вот, наконец, за углом показывается освещенное окно. Что-то блещет, переливается цветными пятнами в нем; мы подошли к цели — известной кондитерской Дурьяна на углу Преображенской, против Городского сада. Среди этой темноты еще ярче освещенные окна, уставленные многоцветным, небывалым «чем-то». И вдруг я увидал в окне пироги, торты, пирожные, открытые коробки с невиданными конфетами, булочки с начинками — все это незнакомо было нам в нашем скудном обиходе, все недоступное, красивое, что очаровывает и влечет и приводит в восторг детское воображение...

Мы вошли. Совершенно особый волшебный мир. За чистыми сверкающими светом и радостью прилавками продавцы снимают с полок какие-то предметы, обернутые в цветные бумаги. Пришедшие, как и мы, ждут, а затем уносят торты, конфеты. Не забыть мне ни этой светлой комнаты, ни этих — всевозможных форм и цветов — ярко освещенных печений и сластей, недостижимых и переливающих, как те звезды, которые шли со мной всю дорогу!

Глаза разгорались на все это богатство невиданного, очень хорошего. Я стоял, с радостным волнением сжав руку отца. Господин Дурьян, добрый человек, по лицу моему понял все и, обернувшись к прилавку, выбрал там миндальное (и, как потом оказалось, небывало вкусное) пирожное и сунул его мне в руку. Отец поблагодарил его за меня. Наконец отец получил заказанный им торт, положил его на тарелку и бережно стал заворачивать в цветной темно-красный платок.

Мы выходим на улицу. Снова темная звездная ночь, снова незнакомые пустые улицы, снова силуэты больших неосвещенных домов занимают детское воображение. Торжественно, жутко. Я иду, прижавшись к отцу, полный впечатлений.

Дома, когда концы платка были развязаны, вся семья собралась рассматривать пирог и не могла наглядеться на него. Как нечто достойное уважения, как недостижимая святыня, на которую детям можно было лишь смотреть, провел он ночь в нашем доме. Утром отец понес его, как я узнал потом, своему хозяину, владельцу арендованного нами дома, важному в наших глазах чиновнику Унтилову и, передавая ему этот, полный какого-то значения, торт, поздравил его и его семью с новогодним праздником. И Унтилов, и дети его ели этот несказанно прекрасный торт... И должно быть съели и красивую — барочного стиля — белую сахарную надпись «С Новым Годом»...

Помнишь ли ты это?

А помнишь ли в жаркие летние дни наш огромный двор, казавшийся нам целой вселенной, там у нас были и горы свои, из сложенного кизяка, и поле свое, где лавливали огромных кузнечиков, которых впрягали в сделанные нами бумажные телеги? Двор, на котором располагались настоящие таборы каких-то цыган что ли, которых мы так боялись? Двор, на который ежедневно под вечер съезжались на ночлег целые обозы, сопровождаемые обязательно угрюмыми собаками: скрипучие возы,

грузные телеги с впряженными в них красивыми волами с умными глазами и большими рогами, каких я видывал потом только еще в Умбрии, в Италии. Хохлы-крестьяне в соломенных шляпах, в серых холщовых испачканных дегтем рубахах, в широких шароварах и чоботах толпились вперемежку с помещичьими кучерами, унимавшими ржавших лошадей. А эти огромные своеобразные фургоны четверкой! Эти фаэтоны, таратайки, брички, бегунки... Эти старомодные экипажи, в которых сидели, обложенные вещами, совершенно гоголевские старосветские помещики, мелкопоместные землевладельцы с их семьями и детьми, останавливавшиеся в номерах нашей, так называемой, гостиницы! Каких только не насмотрелись мы типов среди них! Среди этих бывших владельцев живых и мертвых душ, ибо крепостное право уничтожено было лишь несколько лет назад, и дух его был еще жив в этих его представителях... Но это особая глава русской культуры.

Как сейчас вижу все это неповторимое характерное собрание типов, навсегда ушедших в прошлое; как сейчас вижу поселившихся почему-то у нас внизу татар-коробейников с их пестро и живописно одетыми женами — у кого две, у кого и три, с детьми их, и с тем особым запахом казанского мыла, всюду их сопровождавшим.

Детское воображение мое, замкнутое, казалось бы, в городские рамки, на самом деле питалось деревенскими впечатлениями. Хотя мы жили в городе, наш двор напоминал скорее деревню, и все — и по размерам и по содержанию — как бы деревенское окружало нас. И двор этот, с его подводами, фурами и возами, с лошадьми и волами, с чумаками, кучерами и татарами немало способствовал обогащению моей художественной фантазии и развитию наблюдательности.

Каждый вечер заезжали переночевать (за ночлег платили несколько копеек) хохлы с привезенным для продажи хлебом; к ночи двор густо наполнялся телегами, людьми, скотом. Пахнет навозом, слышится ржанье, жевание. Еще сейчас ощущаю особый запах лошадиных сбруй и дегтя, еще сейчас в тишине ночи слышу глухое мычанье вола, фырканье лошадей, ссору лошади с лошадью и внезапный пронизывающий окрик «а н-н-н-у, сволочь!» Обычный шум этого как бы табора к канунам больших праздников стихал. Все разъезжались по своим деревням и поместьям, и к ночи двор чернел, а пустые стойла зияли, как громадные открытые пасти. И только в нашей маленькой квартирке, прилегавшей к пустому флигелю гостиницы, шла по-своему наша семейная жизнь.

Конечно, ты помнишь мои первые детские рисунки; но помнишь ли ты моего первого Лоренцо Медичи? Того дворника-мецената, который заказывал мне «Охоты на зайцев с борзыми» и платил за каждую такую картинку по пяти копеек?! Откуда взялся среди обстановки постоялого двора и мелкого лавочничества этот искренний любитель искусства? Это был настоящий страстный охотник и в душе истый покровитель искусства. Помню, как я стою, маленький, перед ним, он держит меня, внимательно следя за каждым движением карандаша, время от времени восклицая: «Так, так, ату его!». Помню то белых, то серых (смотря по заказу) борзых, гнавшихся за зайцем. Откуда взялись у меня краски? И что это были за рисунки, как я в такие ранние годы (лет 6—7, не больше) мог справляться с такими задачами? Между тем он не зря платил мне за эти картинки: он украшал ими стены дворницкой.

... Помнишь ли ты, как мы с тобой бегали в лавочку против нашего дома покупать сласти на эти 5 копеек?..»

* * *

По-настоящему я вспоминаю свое раннее детство лишь с того времени, когда отец, дела которого видимо несколько поправились, взял вышеописанное пустопорожнее пространство — двор с флигелем в аренду. «Дом Груздьева» знал весь уезд, но приезжали и из дальних мест, благо номера были очень дешевы. Эта часть города, на окраине, носила провинциальный, скорее даже деревенский характер. Отсюда было видно море, видна была ближняя слободка Романовка. Мы жили теперь в более поместительной квартире, состоявшей из кухни и двух небольших комнат, и эта квартирка, где прошло мое раннее детство, мне очень памятна: во-первых, потому, что в нашу квартиру вела незатейливая, без навеса, довольно отвесная наружная деревянная лестница. Эту полутораэтажную не крытую и шаткую лестницу приделали, когда квартира была давно готова. Ни слуг, ни няньки к детям у нас, конечно, не было. Мы были предоставлены сами себе, и случалось, что младшие дети, оставшиеся без присмотра, скатывались кубарем с самого верха, по всем ступеням. Только крик и плач докатившегося до земли ребенка давал знать

старшим ребятам или матери, всегда занятой работой, об обычной катастрофе. Сбегавшие на помощь старшие — обыкновенно с кружкой воды — опрыскивали и подымали очередную жертву этой злосчастной лестницы. Я был самый маленький и часто оступался на верхней ступеньке и, естественно, падал, кувыркаясь, по всей лестнице донизу, где оставался плача и крича, пока мать в отчаянии не сбегала подымать меня. И почему-то то место, с которого она подымала меня, она также обливала водой. И сейчас еще живо мое впечатление этих частых катастроф: внезапно все предметы теряли свою обычную устойчивость, кружились, быстро уступали один другому свое место и положение, пока вдруг зашибленное место не вызывало боли, сопровождаемой воплями и стонами. Я очень хорошо помню, как споткнувшись вверху, сразу замечал, как то небо и крыша, то крыша и окна наши, то порог и земля ритмично вертелись, согласно положению моего туловища. Но бог был милостив, и все благополучно завершалось до следующего кувыркания.

А вторым воспоминанием было то, что на кухне, где зимой мы, младшие дети (Ася, Саша и я), цепляясь за мамин подол, проводили все наше время, было одно, особо теплое, чистенькое и уютное местечко — над печкой, в которой мать пекла очень вкусные и замечательно пахнувшие хлебы.

В зимние долгие вечера именно туда взбиралась сначала сама мать, а потом забирала нас, младших детей, и тут мы слушали ее рассказы, волновавшие нас, про ее деревенскую, до замужества, жизнь и про наше собственное прошлое. Оттого-то, конечно, благодаря частым рассказам матери, я и «помню» вышеописанную сцену в колыбели, на Старом Базаре. И не было лучшего удовольствия, чем сидеть на печке, где действительно зимой было так тепло, и слушать рассказы матери.

* * *

Двор наш, заполненный возами, волами и лошадьми, представлял интересный живописный материал для картин и этюдов, а контингент гостей номеров — большей частью старосветских помещиков, доживавших свой век крепостников, с их допотопными колымагами, тарантасами или экипажами шестеркой — мог бы послужить писателю как редкий и богатый источник новеллистического и психологического характера.

В моей памяти кое-что из всего этого сохранилось, как отдельные эпизоды или характерные типажи. Вспоминается, например, среди этих мелкопоместных владельцев близлежащих к городу усадеб, большей частью Одесского уезда, редкостная пара: священник, имени которого не помню, — отец такой-то и его жена, — попадья, как ее запросто называли у нас мужики. Священника этого прозвали «видмедем» (медведь). Это был высокий худой в серой рясе желчный человек, совершенно непохожий на медведя — разве только своими серыми глубоко сидевшими глазками. Попадья была совершенной его противоположностью. Очень толстая, крупная, искренняя и добрейшая женщина, говорившая скоро-скоро, мелкобисерно, с одного предмета перескакивавшая — но в совершенно уже другой интонации — на новый и противоположный, и без переходов, быстро вдруг заканчивавшая разговор неожиданным вопросом: «А как Вы, хозяюшка, этот хлеб печете?»

Он был сутяга, ябедник, то и дело ходил по духовным судам, имел вечные жалобы и изрядно надоедал, как рассказывали, местному архиерею своими доносами.

Передавали, что однажды он будто бы стал жаловаться, что у какого-то «пьяницы» священника приход богатый, тогда как у него самого приход бедный, а между тем он водки в рот не берет. На это архиерей будто бы ответил: «И черт водки не пьет, а сколько зла он людям делает...»

Добродушной попадье я обязан еще одним чрезвычайно ярким воспоминанием раннего детства, а именно воспоминанием об одесской «ярмонке», как по-простонародному называли ярмарку. Ежегодно в начале осени за городом, в особом — Николаевском — пустом здании, сооруженном на манер московского манежа, вероятно, для парадов, устраивалась ярмарка, ко времени, когда крестьяне близлежащих деревень съезжались после продажи урожая. На эту ярмарку раза два попадья брала мою мать и нас, меньших детей. Закладывали шарабан, настилали свежего сена, чтобы помягче и удобнее было... Однако, увы, трясло по каменной мостовой отчаянно. Но сердца были так торжественно настроены, что тряску забывали. Еще не доезжая до здания, мы слышали доносившиеся с ярмарки громкий шум и разнообразные звуки: выкрики торговцами товаров, звоны каких-то колокольчиков лимонадных палаток, мычащие звуки детских игрушек, говор толпящихся посетителей. Как это бывает в детском возрасте, все принимало удесятерен-

ные размеры и производило впечатление чего-то оглушающего. Входили в самое здание — и тут нас поражал чудесный запах медовых пряников, свежей кожи полушубков и юфтовых сапог; я еще и сейчас ощущаю этот особый смешанный запах. В сущности, кроме перечисленного и нескольких палаток, торгующих игрушками, никаких особых товаров я не припомню: только пахучие, дегтем смазанные неуклюжие крестьянские «чоботы» (сапоги), висевшие перед палатками, да несколько палаток с полушубками, а криков, а шуму и зазываний было до одуренья! Словом, то же, хотя и в гораздо меньшем размере (но оглушительнее, так как происходило в закрытом здании), что и на Красной площади в былые времена перед пасхой, в вербное воскресенье.

Устав от ходьбы по свежепосыпанному песку и от толкотни и шуму, с медовыми пряниками и дешевыми игрушками в руках (о, эти деревянные, расписные лошадки! — я, как сейчас, вижу их, как сейчас, слышу запах сластей...), мы возвращались домой, довольные и под сильным впечатлением пережитого за этот день.

* * *

...Как было уже сказано выше, я стал рисовать очень рано и очень полюбил это занятие. Рисунки старшего брата Давида (умершего по окончании гимназии) производили на меня, 4—5-летнего мальчика, незабываемое глубокое впечатление. Особенно поразил меня нарисованный им как-то поезд — на всем ходу с клубами тянущегося из трубы паровоза дыма; а еще помню какого-то императора или генерала на белой лошади. Не знаю, почему после его смерти ничего не сохранилось из этих рисунков.

Непонятно, что в семье таких простых, столь далеких от искусства людей, какими были мои родители, было два сына с художественными задатками. Я признаю несомненность закона наследственности, и на самом деле, отец мой обладал артистическими способностями. В редкие минуты своей тяжелой трудовой жизни отец позволял себе и пошутить, и отлично изобразить кого-либо, его манеру говорить, держать себя и т. д. Мать же, родившаяся и выросшая в деревне, безумно любила природу, цветы, особенно розы. Таким образом, с одной стороны наблюдательность отца и его склонность к подражанию — значит схватывание всего характерного, — а с другой стороны — любовь матери к природе и ее краскам передались в различной комбинации нам обоим, как необходимые элементы изобразительных искусств.

В начале этих записей я постарался дать характеристику семье, в которой вырос.

Заговорив о моем раннем увлечении рисованием, должен сказать, что, конечно, в «спартанской» атмосфере нашего дома, — как мы впоследствии, вспоминая детство, называли воспитание отца, — оно не только сердило родителей, как непонятный каприз, но и пугало и волновало их.

Мать моя, выросшая в труде и нужде, всю жизнь пуще всего боялась бедности и не могла без ужаса представить себе, что ее любимец, «Вениамин» (я был младшим в семье), судя по склонностям к постоянному рисованию и «малеванию», будет простым маляром-ремесленником! В малообразованной среде, в которой я вырос, люди, естественно, представления не имели ни об искусстве, ни о художниках и т. д. Знали же только, что «малеванье» — занятие маляров, красящих полы, крыши, фасады домов, вечно запачканных, грязных. Такое ли будущее желать своему любимому детищу?

Вначале домашние еще терпели мои попытки уединения, но вскоре, как только заставали меня за рисованием, восклицали со вздохами отчаяния: «О, он уже рисует черные зады!..» Это странное определение моего занятия было результатом следующего обстоятельства. Мой брат Саша однажды достал кусок цирковой афиши, на которой был напечатан слон. За неимением ничего лучшего я срисовал его. Потом стал свой рисунок раскрашивать какой-то ваксой, которую брат где-то достал. Домашние застали меня за раскраской задней половины туловища слона, и с той минуты почему-то всякое мое «произведение искусства» со вздохом встречалось этим насмешливым восклицанием. Это была оценка, надолго оставшаяся в семье, уничтожающая оценка всяких моих попыток до всего доходить самоучкой. «Ого, он уже опять малюет черные зады», — раздавалось в комнате в то время даже, когда я, уже будучи постарше, копировал красками розовых монахов Грюцнера*, со смаком поедающих устрицы.

Все стремления моей любимой и до безумия любившей своих детей матери, по себе самой знавшей мучительность бедности, состояли в том, чтобы из бережно копимых копеек собрать хотя бы немного средств, чтобы вывести детей в люди. Она больше отца стояла за образова-

ние, и младшую сестру ей удалось отдать в женскую гимназию и, отказывая себе в самом нужном, осуществить мечту свою: Ася стала брать уроки музыки на рояле! Меня же готовили в доктора или адвокаты. Теперь я вполне оправдываю родителей, желавших уберечь сына от тяжкой стези простого рабочего, маляра, и не понимавших, что природную склонность мою к рисованию искоренить трудно, что в будущем проявится она с еще большей силой. Но тогда все детство и юность мои прошли в долгой и упорной борьбе за мое призвание, за возможность получить хоть какое-нибудь художественное образование. Теперь только я понимаю, какое раздвоение и страдание было в душе моей матушки, этого ангела доброты, когда, вопреки своему мягкому и неспособному на крутые меры характеру, она, делая усилия над собою, должна была прибегать к жестоким мерам и, дабы «в корне» уничтожить зло и вовремя спасти от будущих бедствий, жгла в печке мои рисунки...

И только борьбой этих двух начал в ее душе могу я объяснить странный парадокс, что, уничтожая мои рисунки, она в то же время, вняв слезным просьбам моим, разрешила мне взять несколько уроков рисования. Дело в том, что в наш двор, к жильцам, переехал молодой человек, маленький чиновник, очень милый, любитель-дилетант. Мне, должно быть, удалось увидать, как он рисует акварелью. У меня, конечно, глаза разгорелись и, вероятно, я стал упрашивать мать, позволить мне взять у него несколько уроков акварели. К моей неожиданной и безграничной радости она согласилась из накопленных денег платить за учение. К сожалению, мне у него учиться не пришлось, потому что я, кажется, рисовал не хуже его. Двух уроков было достаточно, чтобы, не обижая его, закончить «курс», тем более, что он должен был съехать на другую квартиру. А я и не подозревал тогда о существовании масляных красок и о том, что ими пишут картины! Открытием этим я обязан простому маляру, настоящему маляру, работавшему у нас в доме. Он рассказал мне, что такие краски существуют, что они продаются в тюбиках, и даже указал магазин на Греческой улице, на Старом Базаре, где я могу купить их. Долго откладывал я деньги из даваемого мне на школьные завтраки, пока не собрал, наконец, 30 или 40 копеек, хвативших для покупки одного единственного тюбика.., но какую же краску выбрать? И я решил: зеленую, изумрудную!.. Я был счастлив обладанием этого драгоценного тюбика, но в сущности не знал, что же собственно мне предпринять с ним?..

Но вот к нам во двор въехал новый горе-художник, более уже профессиональный, чем предыдущий. Это был истый малоросс — ученик Шевченко, очень, видимо, нуждавшийся. Он писал малороссских «дивчат» в национальных костюмах, в венках из полевых цветов на головах и ходил продавать их за бесценок в подворотнях Дерибасовской улицы. У него я увидал впервые масляные краски в рыбьих пузырях, туго обвязанных веревочкой, как писал еще Шевченко. Он очень меня поощрял и много рассказывал из своего прошлого, но что, я все теперь перезабыл. У него я увидал настоящий треножник-мольберт, холст, словом, я был в восторге...

Но знакомство с этим художником относится, в сущности, к гораздо более позднему времени, когда я был уже школьником, и о котором я расскажу в следующей главе. В школе, а впоследствии и в гимназии, «искусство» мое, причинявшее мне столько страданий в собственной семье, служило источником радости, признания и успеха — не только среди товарищей, но и среди учителей и начальства.

Вышеупомянутому же художнику я обязан моими первыми попытками писать масляными красками. Никогда не забуду: от него я принес мой первый холст — зимний пейзаж, списанный с его этюда. Но и этот пейзаж кончил свое существование в той же печке...

Школа и гимназия

Вот случай из моего детства, который мог бы послужить прекрасным материалом для пресловутых школьных сочинений на тему «О высоком значении искусства и его благотворном влиянии на нравы людей». Это триумф моих «Сиамских близнецов». До поступления в гимназию я стал ходить в народное училище. Директор его, очень грубый и жестокий человек, наказывавший школьников за всякий пустяк и имевший обыкновение, снимая с ноги калошу, особым приемом немилосердно бить ею детей, вдруг точно переродился, случайно увидав, что один из учеников, его жертв, нарисовал модных тогда сиамских близнецов. Он, видимо, был так изумлен необычным в его жизни явлением, что, успокоив меня, взял за руку и повел к себе, в директорскую квартиру,

чтобы показать меня и мое произведение своей жене, милой старушке. При этом он нес мой рисунок, как бы показывая его всей школе.

* * *

Некоторые эпизоды, прекрасно запомнившиеся, говорят о том, что несмотря на противодействие домашних, я продолжал рисовать, особенно с поступлением в Ришельевскую гимназию, и что рисование мое находило одобрение всего класса.

Это было во втором классе — значит мне было одиннадцать лет. Я нарисовал мелом на классной доске большой портрет нашего злобного учителя немецкого языка, которого за его тучность и громоздкость, а также за мычащие звуки, которые он издавал, начиная фразу, прозвали «Бегемотом». Весь класс настоял на том, чтобы рисунка не стирать, а оставить его до прихода в класс учителя и не выдавать, кто автор этого портрета... Пришел «Бегемот», взглянул на доску, рассвирепел, подозревая карикатуру на себя... Послал за инспектором... У меня душа в пятки ушла... ни жив, ни мертв, — а вдруг выдадут?.. Что будет со мною — какие перспективы? Исключение... А дома? Что отец со мной сделает?!

Пришел инспектор. Все встали... «Бегемот»: «Гм ... гм ... вот который раз это делают» (явная неправда, это было в первый раз). Инспектор: «Кто это сделал?» Никакого ответа. «Кто это сделал?» Молчание. Жуткая тишина... «Кто это сделал?»... Так эти три слова повторял он несколько раз... Никто не выдал... «Остаться всему классу без обеда на всю неделю по два часа!» Этим и кончился допрос. Весь класс действительно просидел несколько дней подряд «без обеда», но тем инцидент и кончился. Товарищество тогда свято уважалось учениками. Правда и ученики были старого, еще бурсацкого типа. Покажется сейчас невероятным: во втором классе, где я был самым младшим, были и столь великовозрастные, что один из них — очень добрый малый по фамилии Долгий, словно нарочно придуманной для него, вышел из второго класса, когда ему было уже около двадцати лет; на этом его образование и кончилось! Он уехал к себе в деревню, где должен был вести хозяйство за смертью своего отца... Дело было в том, что Ришельевская гимназия была единственной в городе, сохранившей еще интернат или общежитие, где дети помещиков, живших вблизи Одессы, находились на полном содержании. Эти долговязые «дети» — Митрофанушки — бывало пускали дзыгу (волчок) в классе, подгоняя ее кнутом. Когда входил в класс преподаватель, такое 16—17-летнее «дитя» скучающей, индифферентной походкой, не спеша и хладнокровно, безмолвно шло на свое место на задней парте. Неповторимая среда — эти остатки старой бурсы! Эти старшие юноши очень часто защищали меня от обижавших сверстников-драчунов.

Однажды наш гимназический учитель рисования, милый старичок неудачник, дал мне, помню по сих пор, срисовать равномерной штриховкой «идущего тигра» с оригинала Жюльена*, что я без труда и сделал к его и моей радости. За неимением более трудного оригинала этим, кажется, мои занятия и кончились. В гимназии мой кругозор все же несколько расширился, и я многого достиг самоучкой: я мог наилучшим образом скопировать любой оригинал — из жюльеновских или из журнала «Нива» — в подходящей технике, карандашом или пером.

Вообще о гимназических годах, многообразных эпизодах и проказах, в которых я принимал участие, многое можно бы рассказать, но я коснусь только того, что непосредственно связано с моим рисованием.

Из Ришельевской гимназии, где учились главным образом дети одесской буржуазии, я перевелся в пятый класс Одесской второй казенной гимназии. Долго было бы рассказывать, как сначала я поступил в прогимназию, не по своему желанию, как окончив ее, снова попал в Ришельевскую и как ушел из нее, без ведома родителей, обратно во Вторую гимназию и т. д. Во Второй гимназии я обрел лучшего моего друга (несмотря на огромную разницу в возрасте) в лице учителя французского языка Клавдия Яковлевича Лиоте, который открыл мне новые горизонты в настоящем искусстве и которому я очень многим обязан. Милейший и добрейший человек, интересовавшийся искусством и, как француз, любивший французское искусство и сам рисовавший в молодости, он рассказывал о нем много интересного, о чем мне и не снилось, — о каких-то выставках, о картинных галереях, о музеях, собраниях произведений знаменитых художников!.. В пустыне, в которой я жил, его дружба и его рассказы были форменным оазисом. Он был тогда единственным человеком, поддерживавшим меня в моих рисовальных стремлениях и мечтаниях о будущих моих занятиях по рисунку и живописи, вообще о моем призвании.

Благодаря ему эти мечты крепли во мне. Он ездил ежегодно на каникулы на родину, к своей семье в город Безансон, и привозил мне оттуда каталоги французских выставок (салонов) с репродукциями рисунков и картин разных художников, что мне было интересно. В Безансоне жил известный художник Жигу*, его приятель, о котором он мне много и подробно рассказывал, а я слушал и жадно глотал его рассказы о жизни и о работе настоящего художника, чего я себе и представить не мог. Этот учитель французского языка, которого ученики третировали, как вообще учителей необязательных предметов, мальчишествовали на его уроках, эксплуатируя его доброту и человечность, был для меня самым дорогим человеком, питавшим и ободрявшим меня. Когда мне было лет уже пятнадцать, он приходил ко мне в гости. То, что преподаватель в вицмундире посещал ученика, было событием в семье. Непонятное моим родителям искусство получало тем самым право на существование.

Еще большей сенсацией было, когда Лиоте привел как-то с собой г. Маразли*, тоже серьезно любившего искусство, Одесского городского голову, с которым Лиоте был очень дружен и у которого он одно время квартировал. В нашей провинциальной жизни такое посещение (какая честь!) придало, естественно, на некоторое время моему рисованию какой-то смысл и значение. Сейчас я не помню цели этого посещения. В то время я был уже старше и учился, кажется, в 8-м классе.

Лиоте, должно быть, рассказывал в учительской о моих рисовальных достижениях, ибо в один прекрасный день директор позвал меня к себе, что меня страшно напугало. Он спросил, не могу ли я сделать портрет попечителя округа г. Голубцова, как дар гимназии ему на память, по поводу оставления им службы или перевода в другой округ, не помню сейчас. Конечно, я согласился. Это был заказ безвозмездный и не художественный, ибо пришлось рисовать не с натуры, а по фотографии. Но успех был полный, и довольный директор, не переставая, благодарил меня.

Впрочем, это был собственно даже второй «заказ». Первый был — нарисовать большой транспарант в красках для иллюминации нашей гимназии по поводу не помню точно какой годовщины царствования Александра II.

Прелесть же этого «заказа» заключалась в том, что: 1) я мог ... не готовить уроков и долгое время мог быть «невызванным»; 2) когда какой-нибудь товарищ не знал уроков, я его вызывал к себе помогать мне в моей работе; а главное — 3) нам приносили чай со вкусными булочками, вареньем и пр. с директорского стола. Транспарант вышел великолепно, и директор не по-начальнически, а совершенно искренне благодарил, пожимая мне руку.

* * *

Среди моих гимназических воспоминаний самым главным является воспоминание об юмористическом журнале, который я — в большой тайне от начальства — сам рисовал, сам снабжал текстом и периодически сам «издавал». Я выпускал его тетрадками, в которых помещал карикатуры на начальство и учителей, а также карикатуры-портреты некоторых моих товарищей. Журнал этот ходил по рукам гимназистов, а потом эти тетрадки окончательно поступали в собственность моего друга Лиоте.

Каково же было мое изумление, когда впоследствии, окончив уже гимназию и получив свой аттестат и документы, я узнал от него, что мой журнал, несмотря на все мною принятые меры, чтобы он как-нибудь не попал в руки начальства, не только был известен в учительской, но среди повседневной скуки преподавателей всех даже веселил, вызывая смех и оживление. Преподаватели, оказывается, с нетерпением даже ожидали следующей тетрадки. Так признался мне мой милый Лиоте... Он тут же рассказал, что имел гарантии со стороны главного начальства, обязавшегося сделать вид, что ему ничего неизвестно и что, стало быть, мне «ни от кого не попадет».

И действительно, как подтверждение вышесказанному, приведу один эпизод, который по своей фантастичности показался бы мало вероятным тем, кто знал, чем был во всем одесском округе наш учитель математики К. А. Чепинский. Он был грозой всего округа, и положительно весь город знал Чепинского, как некое страшилище для всего гимназического юношества города.

...Долговязый, сухой, с острым, суровым леденящим взглядом серых глаз, с кондуитным журналом под мышкой, входит он в класс, и вместе с ним входит леденящая жуткая тишина и кошмарный, невыразимый страх. Зловещая тишина (кажется, слышно, как в часовом магазине тиканье часов, биение ученических сердец) длится, пока он садится, седлает на нос пенсне, открывает журнал и заглядывает в него. У каждого кровь стынет в жилах: кого

он вызовет сейчас? Кого? ... «Пастернак» — коротким звуком отдается в классе. «Здесь», — отвечаю я. Зная урок и ничего не подозревая, бодро подхожу к доске, у которой должен ждать его вопроса. Вдруг он, обернувшись ко мне, произносит — слышу и не верю ушам: «Ну-те, Пастернак, нарисуйте меня здесь» и указывает на доску... У меня застыла кровь, весь похолодел... «Он видел — мигом промелькнуло в голове у меня — карикатуру на себя ... я погиб». Делаю вид, что не слышу и не понимаю. «Ну-те, нарисуйте меня, в карикатуре»... Поджилки трясутся, темнеет в глазах. Глупо, точно все еще не понимая его, я еле слышным голосом произношу: «Я урок знаю, спросите меня, Казимир Антонович, я...» Он: «Бросьте, да ну же, пожалуйста, нарисуйте меня, пожалуйста!»

И куда девался Чепинский... На обычном суровом страшном лице — человеческое выражение... улыбка!!.

И так он, не переставая, искренне видимо, просил меня об одном и том же. Я понял, что должен наконец бросить «наивное» и «недоумевающее» поведение свое и, придя в себя, успокоившись, решился обещать ему принести в следующий раз специально для него нарисованное.

И я нарисовал сцену, как он экзаменует девиц в какой-то комиссии на звание учительниц. Он сидит грозный... Одна за другой экзаменуемые им с вытянутыми от страха и ужаса лицами падают в обморок... Тут же отливают водой несчастные жертвы и т. д.

Когда я принес ему это, он так, видимо, обрадовался понравившемуся ему рисунку, что на следующем уроке (в тот день шли два урока математики подряд) — помню, как удивило это меня, — стал, войдя в класс, извиняться, что забыл поблагодарить меня за рисунок... И это Чепинский?! Он заговорил совсем другим языком!.. Никогда в жизни я не поверил бы никому, что такая метаморфоза с ним возможна!

Описанный эпизод, который мог бы кончиться для меня невообразимо плохо, произошел в восьмом, т. е. последнем, классе гимназии.

Карикатура же, которую ему удалось, благодаря Лиоте, увидать в учительской в моем журнале, изображала сцену, как учителя — и в числе их Чепинский, обрадованные тем, что попечитель округа, посетивший только что их гимназию, уехал довольный, — вовсю пляшут модный тогда канкан. Другая же карикатура на того же попечителя округа изображала его уезжающим в двух каретах, — в одной сидели его уши (у него в действительности были очень большие уши), в другой он сам.

В городе вскоре узнали про эпизод с Чепинским. Один математик, профессор Одесского университета, просил меня сделать копию с карикатуры, предлагая купить ее у меня. Но я отказался и копии не сделал. В день же получения аттестата Чепинский, на прощание предостерегая меня от неприятностей и даже опасностей, какие могут возникнуть в связи с занятиями карикатурой, говорил: «Смотрите же, Пастернак, не делайте этого больше».

* * *

Кроме К. Я. Лиоте, который, по выслуге лет выйдя в отставку, переехал во Францию и умер в родном своем городе Безансоне, моим художественным развитием я был также много, много обязан еще одному человеку. Это был мой лучший друг юности Михаил Федорович Фрейденберг — талантливейший человек, писатель, журналист, изобретатель, редактор и издатель юмористических журналов, автор талантливых, остроумных фельетонов в «Одесском вестнике» и других одесских газетах и журналах.

Судьба свела нас обоих совершенно случайно, когда я был еще гимназистом средних классов. В наш двор стал ежедневно приходить молодой человек с ясным открытым умным лицом, со светлыми смеющимися голубыми глазами, всегда с пачкой газет и журналов под мышкой, очень заинтересовавший меня. В первую же минуту я почувствовал какое-то влечение к нему. Оказалось, что он снял комнату у жильцов нашего дома, и каждый раз, когда он возвращался из города к себе домой, я у ворот встречал и провожал его взглядом, чувствуя в нем инстинктивно что-то свое, одинаковое... Никто не знакомил нас, но мы сами стали как бы уже «давно знакомы» и близки. Я узнал, что он издатель разных журналов с рисунками (и карикатурами) и юмористического художественного журнала «Оса», имевшего огромный успех у публики и мне очень нравившегося, благодаря талантливым рисункам Де-Брюкса. Обо мне М. Ф. Фрейденберг узнал от меня самого, когда он заговорил со мною в одну из обычных наших встреч у ворот.

Впоследствии он сам говорил мне, что встретив меня в первый раз и видя, как я жадно пожирал его восхищенными глазами, он подумал: «Этот — мой!..»

Прошло некоторое время. Фрейденберг или, как его звали по его псевдониму, «Оса», уехал из нашего дома, и я потерял его из виду. Затем я узнал, что бедный Де-Брюкс в чахотке умер.

* * *

Однажды шел я по Дерибасовской и столкнулся с идущим мне навстречу Михаилом Федоровичем Фрейденбергом. «Вот кстати! Вы ведь, кажется, рисуете! Не зайдете ли ко мне на минутку?..» Я очень обрадовался этому. Оказалось потом, что он просто хотел меня проэкзаменовать: «Можете ли нарисовать дамочку?» Я нарисовал «дамочку». Потом еще «кавалера». Нарисовал я и «кавалера». «Отлично! Ну, у нас дело пойдет на лад. Видите ли, на днях должен выйти мой новый журнал «Маяк»... так вот, мне нужно для первой главной страницы к моим стихам изобразить разношерстную толпу, состоящую из разных общественных типов, устремляющихся к пляшущим вокруг «золотого тельца», и т. д. и т. д. Могли бы Вы нарисовать это?..» Я стал отнекиваться, оправдываясь тем, что сложных таких вещей (многофигурную группу) никогда не рисовал, что я только — и то с грехом пополам — могу нарисовать отдельные фигуры... «Все-таки попробуйте! Авось удастся!.. Мне надо на некоторое время уйти, а Вы вот сядьте здесь — вот бумага, карандаши и... до свиданья! Я даже запру Вас на ключ, чтобы Вы, чего доброго, не сбежали до моего прихода...» Как умный и решительный человек, он сразу понял, что только таким насильственным путем он добьется чего-нибудь. Когда же он возвратился — и позже, конечно, чем обещал, — он пришел в такой восторг, что только повторял: «Ну, я спасен, слава богу! Молодчина!.. Я знал! Молодец Вы! Я обращался ведь к нашим двум заправским художникам — черт знает, что получалось! А ведь уже объявлено о выходе первого номера, у меня же ничего еще нет... Сам бог послал мне Вас — у нас с Вами дело пойдет!!»
И действительно, «дело у нас пошло»! Еще будучи гимназистом-восьмиклассником, я стал заправским художественным сотрудником журнала «Маяк», а потом «Пчелка»*. Главным же было, что мы искренне привязались друг к другу и стали друзьями на всю жизнь; он стал даже моим зятем, женившись на младшей сестре моей.
Он так же, как Лиоте, понимал и любил искусство и потому поддерживал мои стремления стать художником, верил в мой природный дар и среди моих искренних друзей был всегда самым близким мне человеком.
Первая иллюстрация в «Маяке» научила меня многому — не только сложной композиции, о которой я понятия не имел, но, главным образом, тому, что надо быть смелее и не отступать перед каждой новой задачей. Я никогда бы не осмелился сам испытать мои силы для печатного журнала, но мой друг, как он потом сам признался, этот вопрос решил «путем насилия», чем и добился желанной цели.

* * *

Что же еще рассказать мне из неистощимого запаса моих школьных воспоминаний? Я решил держаться в границах того, что так или иначе относится к моему искусству. Но эпизоды, имена воскресают в памяти... Вот Сашка Бригер, мой старый товарищ по прогимназии; без ведома родителей я последовал за ним во Вторую гимназию — рискованное предприятие, к счастью, завершившееся удачно...
Через пятнадцать лет я встретил его в адмиральском мундире на открытии Передвижной выставки в Петербурге, на которой находилась моя первая большая картина. С Фаней (Афанасием) Бухтеевым, тоже морским офицером, я встречался в Петербурге и позже.
Особенно вспоминается мне Саша Ериховский, поступивший потом в консерваторию и ставший певцом.
А Саша Клейн! Мой самый близкий друг, с образом которого ассоциируется возглас учителя: «Клейн! Идите в карцер...»
«...Отчего Барац не рисует... а только ты!» — не раз восклицали мои отчаивавшиеся родители. С пятого класса моим товарищем стал мой соученик Витя Барац, очень чистенький, аккуратненький, опрятно одетый, мундирчик, как с иголочки, и ножичек перочинный у него был чудесный, со многими отделениями, и уроки всегда готовы! ... Витя Барац приходил ко мне частенько, и для родителей было одно удовольствие посмотреть на него!..
Пятьдесят с лишним лет прошло, как я с ним не встречался. Будучи в Берлине, я устроил свою первую юбилейную в 1927 году выставку. И вот, среди поздравительных писем с тронувшими меня воспоминаниями, получил я письмо из Парижа от врача-офтальмолога — Вити Бараца. Прочитав обо мне в газете, он узнал мой берлинский адрес и написал мне — помню

ли еще я его? Я с радостью ответил, что не только помню, но что и любил его, хотя он был для меня «бельмом на глазу» и своей внешностью, и тем, что мне ставили его в пример, как «не рисующего»...

* * *

Несмотря на то, что с ранних лет я лелеял мечту об искусстве, в повседневной жизни я был ребенком простым, естественным и веселым. Сам большой хохотун и «затейщик», я умел смешить и веселить товарищей карикатурой, подражаниями преподавателям или им самим и другими затеями. Я был, что называется, «добрым малым», и товарищи по школе (а затем и гимназические и университетские товарищи, не говоря уже об академических) любили меня и радовались моим выдумкам*.

Каждый раз я за свои шалости бывал «на краю гибели», т. е. увольнения из гимназии — и какой был страх перед последствиями, перед отцом и его наказаниями!.. Но бог всегда миловал, все сходило с рук и, как в страшных рассказах, судьба вдруг в последнюю минуту выручала.

Я мог бы об этих шалостях (моих собственных и моих товарищей) книгу написать, и когда теперь я вспоминаю обо всем этом, причинявшем немало горечи учителям и наставникам, мне становится до боли совестно. Но выходки наши были не очень злостными. Вот одна из особенно ярко мне запомнившихся.

Сын директора, не совсем психически нормальный, временно заменявший учителя словесности, читал нам о Державине, которого, конечно, фрондировавшие ученики считали «придворным льстецом», получившим золотую табакерку за оду «Фелица»*. Придумано было классом, что я в книге о державинской поэзии к последней строке «Фелицы» «...И лицезреньем наслаждусь» припечатаю, т. е. пририсую, рифмующуюся с ней строчку «И табакеркой награждусь».

Я искусно дорисовал печатным шрифтом эту строчку — в казенном экземпляре!.. Класс решил, что, когда учитель захочет прочесть нам эту оду, они все начнут просить, чтобы Пастернак прочел, который так, мол, хорошо читает — «на все голоса». Учитель пришел, и когда дело, действительно, дошло до оды, весь класс стал просить, чтобы я прочел ее — я-де отлично декламирую. Так долго просили и настаивали, что преподаватель, наконец, согласился. Я прочитал оду и громко отчеканил: «И табакеркой награждусь». «Что, что? Что вы ерунду читаете?» — «Да ведь вот же, посмотрите, так напечатано!..» Он вырывает у меня книгу, волнуется, что этого быть не может, вглядывается в пририсованную строку, и с ним чуть припадок не делается. В это время в классе подымается хохот, шум — одни кричат, чтобы я еще прочел, другие возмущаются Державиным и т. д., и в таком духе проходит урок.

* * *

Благодаря тому, что я был поглощен искусством, я всякую свободную минуту отдавал ему и потому сравнительно с товарищами меньше прочел книг. Из всей мировой литературы уже в гимназические годы более всех мне были дороги (и влияли на меня) Пушкин и Толстой.

Один из моих товарищей и друзей, любивший меня, замечая во мне большой уклон в сторону искусства, совершенно наивно за благо для меня счел нужным просветить меня и потому усиленно читал мне Писарева, как подходящее лекарство от «тлетворного», «разлагающего» искусства.

С измальства я остро реагировал на всякое проявление несправедливости. Не будучи по существу человеком борьбы и физического протеста, я считал, что воздействовать нужно только словом. Вспоминаются мне мои смешные, детски-наивные выступления в роли заступника слабых и преследуемых, свидетельствующие о моей большой жалостливости.

Так, однажды, будучи еще гимназистиком лет 11—12, я возвращался из гимназии домой через Новый Базар, где сидели старенькие торговки яблоками, грушами и другими местными фруктами. Вдруг какой-то базарный сторож, «санитарный», набросился на торговку, ругая за скверный товар, и в завершение сапогом опрокинул корзину, рассыпав по мостовой весь ее несчастный скарб. Пока она, плача, собирала с земли свой товар, я, возмущенный до слез, налетел на него — как, мол, смеет он так поступать с бедной старушкой и т. д. Этот столь неожиданный и, видимо, его ошарашивший выпад так на него подействовал, что он стал оправдываться... Тут уже и другие вступились за старушку, став на мою сторону, и он решил как-то незаметно ретироваться.

В конце концов ко мне стали приходить разные «гонимые и преследуемые» (мы жили вблизи Нового Базара), прося заступничества от всяких обид. Вскоре, однако, донкихотскую эту

роль защитника слабых («народного заступника», как меня прозвали дома) мне пришлось оставить, потому что следующий случай охладил меня.

Близ нашего дома был кабак. Проходя мимо него, нередко приходилось видеть, как жена выталкивает на улицу и провожает кулаками выпившего супруга или наоборот. Одна такая сцена, когда пьяный мужчина немилосердно бил свою жену, так на меня подействовала, что я не выдержал и, подбежав к нему, стал кричать, чтоб он не смел бить и мучить несчастную женщину, угрожая позвать городового. В эту минуту жена повернулась в мою сторону со словами: «А тебе какое дело?! Ишь какой нашелся! Мой, значит, муж... не твое дело, что бьет... потому муж».

Этот неожиданный поворот дела отрезвил меня и научил больше в семейные дела не вмешиваться...

Однако возмущение насилием, грубой силой, пользующейся своим превосходством над слабым, не покидало меня никогда.

Одесса
Школа рисования
Москва
Евграф Сорокин
Московский университет

Еще гимназистом старших классов, в 1879 году, я поступил учеником в Одесскую школу рисования*. Для поступления в эту школу требовалась либо рекомендация одного из членов Общества изящных искусств, финансировавших школу (в таком случае обучение было бесплатным), либо личная подача прошения — родителями ученика. Естественно, что отец отказался ходатайствовать о зачислении меня в эту школу, недолюбливая мое искусство и считая, что школа будет мешать занятиям в гимназии. Но мне удалось через моего товарища по гимназии А. Клейна найти члена Общества изящных искусств, который устроил мое поступление в эту школу да еще и на бесплатное обучение.

Как самоучка я довольно хорошо рисовал и потому был сразу принят. Для начала мне был дан жюльеновский оригинал, но только я начал, — учитель увидел, что можно мне дать задачу потруднее. Когда же я и этот рисунок начал, — он заменил его еще более трудным (все с «оригиналов»), после чего он решил поставить мне гипсовую голову (Психею, кажется). Тут я в первый раз столкнулся с рисунком с натуры, чего раньше мне делать не приходилось. Но, несмотря на трудность (и формы, и светотени, не говоря уже о пропорциях), я, видимо, как-то сделал и это; тогда учитель решил дать мне целую фигуру (статую). Это было уже действительно трудно — после одной только головы перейти на целую большую фигуру, в то время, как на рисование голов или бюстов ученики обычно тратили год-другой и тогда только переходили на фигуры в натуральную величину (это соответствовало головному классу, потом фигурному и т. д.).

Задачи эти были для меня преодолимы; но совершенно новой задачей был для меня живописный этюд с обнаженного натурщика в так называемом «натурном» классе. Это меня безгранично увлекало. С красками я познакомился до поступления в школу. Вскоре я увидал, что и тут я предоставлен сам себе, без руководства, ибо учитель почти не поправлял. А главное, из-за гимназических занятий я не мог часто ходить в школу.

Как ни мала была эта школа и как ни слаб был состав обучавших, все же надо отдать дань благодарности ее директору (а, может быть, и учредителю, не помню), г-ну Моранди* — не то архитектору, не то просто предприимчивому и страстному любителю изящных искусств. Непонятно, как в Одессе, этом торговом городе с его смешанным населением, с его коммерческими интересами и провинциальным кругозором могла образоваться эта «Школа рисования Общества изящных искусств»! Из членских взносов и пожертвований местных «меценатов» Моранди удалось создать нечто симпатичное по своей патриархальности и отсутствию всяких формальностей, некое убежище для искусства, где могли обучаться местные молодые таланты, будущие художники; в ней учились: Врубель, до поступления его в Академию; художник-баталист Рубо; Костанди, впоследствии преподаватель этого училища, а также Браз, Ладыженский, Кишиневский* и многие другие, ставшие впоследствии известными русскими художниками.

Моранди, итальянец, малообразованный, грубоватый, но по-своему добрый человек, едва говорил по-русски. Рассказывали, как курьез, что однажды пришла барышня поступать в школу, и вот на приеме в присутствии других желающих записаться он стал спрашивать ее

имя, фамилию и т. д., чтобы заполнить формуляр о приеме. «Где вы родили?» — вдруг спрашивает он. Барышня покраснела. «Где родили?!» — крикнул он, рассерженный ее молчанием. Она так смутилась, что будучи не в состоянии произнести ни слова, заплакала и выбежала из комнаты.

* * *

В Одессе, этом портовом, наполовину иностранном городе, жили греки, итальянцы, французы, турки (некоторые из них — потомки бывших пиратов). Мальчиком я играл с жившими у нас во дворе (в новом флигеле) детьми итальянской семьи Кавасс-Поццо. Я тогда не чувствовал, конечно, что живу в атмосфере чего-то итальянского. Только когда я в первый раз, сорока двух лет от роду, очутился в Венеции, усталый от созерцания венецианских мастеров, подошел к открытому окну большого зала Палаццо Дожей и, выглянув из него, увидел этот солнцем залитый рейд, это множество остроносых сонных кораблей, эти оранжево-красные черепичные крыши внизу, когда повеяло этим особенным запахом моря, что-то давным-давно знакомое, родное охватило меня... «Да это ведь мое детство!»... Одесса... порт, эстакада... «Пересыпь», куда ходили купаться.

То же горячее солнечное утро, летний стоячий зной, те же одесские глиняные красноватые черепицы домов и домиков, раскаленные на солнце, тот же штиль уснувшего залива, те же иглы мачт бесчисленных парусных кораблей и дальние гудки пароходов — все, что меня завораживало, когда на спуске я мальчиком стоял и глядел вдаль.

И когда я отошел от окна огромной залы Палаццо Дожей и снова взглянул на колоссальный холст «Рая» Тинторетто, на плафон Веронезе, на «Шествие во Храм» Тициана — все эти итальянские мастера показались мне как-то связанными с моим детством, с чем-то родным, далеким и дорогим. И я понял, почему мне больше всего (кроме Рембрандта) нравятся итальянские мастера и итальянское искусство.

А ночью! В тихую лунную ночь однажды стоял я, очарованный феерической красотой этой мягкой теплой ночи, ощущая удивительно знакомый запах морской травы и арбузных корок, слыша особо запомнившийся мне звук плеска гондол и лодок — стоял, углубившись в свои воспоминания, как вдруг слышу сзади себя голос узнавшего меня товарища по Школе рисования, Брицци*: «Не Одесса разве? А?» ... Мое детство!..

* * *

... Еще были живы в нашей среде эти старые итальянские типы — словно мимо них прошли века, не затронув их; вот высокий, коренастый милый старик точно из времен Ренессанса, каменотес, скульптор, синьор Иорини* — учитель рисования и скульптуры в Одесской школе рисования. Холостой, одинокий, он был один со своей скульптурой. Только мрамор и молот — мир его, да трубка во рту. Он любил учеников, как отец, прожил большую часть жизни в России, но так и не научился говорить по-русски. Когда ученик поздравлял его с Новым годом, он не понимал и, подозревая что-либо обидное, только качал головою и приговаривал: «И ти тоше... и ти тоше...» Ученики, мои товарищи по школе, как этот Брицци, как талантливый юноша Молинари*, как и другие, любили старика Иорини.

Молинари, уже говоривший по-русски, но малограмотный, был подлинным каменотесом — глина, стилет и глыба мрамора были его родной стихией. Молинари исполнил мой портрет, гипсовый бюст, который находился у сестры моей.

Думается мне, что пристрастие Врубеля к итальянскому Ренессансу в известной мере было (по словам Костанди) следствием его пребывания в этой полуитальянской школе.

Весь преподавательский персонал состоял из двух человек: итальянца, старого Иорини (скульптура и начальное рисование с образцов) и немца Бауера*, который вел все остальное, т. е. то, что в других школах называлось классами: гипсовым, головным, фигурным и натурным.

Таким образом, моим преподавателем был Бауер. Мы подружились, несмотря на его строгость и суровость, из-за которых его все боялись. Он был типичным немцем и тоже едва говорил по-русски. Он принадлежал к «Назарейской школе»* (Корнелиус, Овербек и другие), что-то дома писал, все «от себя». Несчастливый, видимо, он нуждался, обремененный семьей. Школа же платила гроши: она сама едва влачила существование, не имея средств от государства. Бауер аккуратно приходил ежедневно, садился у окна на стул и читал книгу или курил и думал, все о чем-то думал... Изредка подходил к какому-нибудь ученику, что-

то говорил, едва понятное русскому человеку — и только слышно было «шорт знай» («черт его знает»). Я был в это время уже в 8-м классе гимназии, говорил немного по-немецки и потому со мной ему было легче, чем с другими; он давал мне советы, видимо, он многое знал, но что-то было у него такое, что говорило о его несчастной судьбе. Мне было его жаль, и я часто старался говорить с ним об искусстве, что отвлекало его от дум и поднимало настроение. Вообще, и Иорини, и Бауер, да и ученики относились ко мне хорошо, ибо я, в чем только мог, помогал им. Так, например, я взялся прочитать им сокращенный курс анатомии, которая художнику очень нужна — после того, как на первом курсе медицинского факультета Московского университета я сам прошел полный ее курс. А к четырехсотлетнему юбилею Рафаэля (в 1883 г.) я прочел лекцию о Рафаэле, о котором ученики немного знали, словом, я вносил в школу, по мере сил то, что могло быть полезно.

От некоторых учеников школы, попавших в петербургскую Академию, а на каникулы возвращавшихся в Одессу и работавших с нами в школе, я узнал, как и что они делают в Академии художеств; как пишут с натурщиков, какие требования предъявляет Академия. От них услыхал я много полезного. Тогда же я и решил после окончания гимназии в петербургскую Академию все же не поступать.

Одесскую же Школу рисования я любил и с благодарностью вспоминаю о ней, хотя многому я там так и не научился.

С реформой Академии художеств* (в 90-х годах) была преобразована и эта Школа рисования в подчиненное Академии учреждение — со штатами, бюрократизмом и формализмом; всего этого не знала старая, простая по конструкции и свободная школа. Только пребывание в качестве руководителя натурного класса талантливого и милого человека, художника Костанди спасало эту новую преобразованную школу от мертвящей рутины и казенщины.

* * *

По окончании гимназии весной 1881 года я решил поступить в Московский университет на медицинский факультет — единственно ради родителей, для успокоения их, что буду, мол, «доктором», а не «красильщиком». В петербургскую Академию меня не тянуло; в Москве же я надеялся, зачислившись в университет, поступить также и в Училище живописи, ваяния и зодчества, о котором слышал много хорошего.

Приехав в Москву и устроившись с университетом, я отправился с некоторыми своими работами в Училище — просить о зачислении меня. Это был последний год директорства Трутовского*. Увы, я приехал поздно: прием давно закончился. Мои работы ему понравились, и он успокаивал меня, говоря, что в будущем году я без всяких сомнений буду принят... вообще наговорил много любезностей. Но на следующий год его уже там не было. Вместо него был профессор Виппер*, известный историк, искусствовед, который сказал, что есть всего только одно вакантное место, а кандидатов-то двое: графиня Толстая и я; Совет, мол, определит, кого принять. Конечно, была принята графиня Толстая...

Я был в отчаянии и, чтобы не терять времени, решил отправиться за границу, чтобы попробовать попасть в славившуюся тогда Мюнхенскую академию, важнейший — после Парижа — европейский художественный центр.

От Виппера я выходил очень расстроенный и, чтобы меня утешить, он даже подарил мне на память свою брошюру, кажется «О золотом сечении в античном искусстве», а на мою жалобу, что я второй год теряю время, посоветовал мне обратиться к профессору Евграфу Семеновичу Сорокину — возможно, он примет меня в свою мастерскую работать и учиться у него частным образом, у него-де в мастерской работают его бывшие ученики.

Сорокин, увидав мои рисунки, охотно предложил мне приходить к нему, а я был счастлив, что буду работать в этой огромной *настоящей* мастерской.

Красивый, крупный, несколько грузный Сорокин своей великолепной фигурой в плаще представлял собой еще сохранившийся живой образец наших академических пенсионеров в Риме времени А. Иванова.

Он был прямой противоположностью своему брату* — ханже, человеку недаровитому. Евграф же Семенович был человеком добрым. Он, видимо, страдал от какого-то разочарования, может быть, неудачно сложившейся жизни. Он был одним из тех последних могикан-академиков, которые умели нарисовать обнаженную человеческую фигуру в натуральный рост, начав либо с пятки, либо с макушки, не останавливаясь; нарисовать фигуру античного характера — и в любом движении! Я любовался им, когда смотрел, как он писал красками образ Александра Невского для храма Христа

Спасителя. Сначала он без запинки, от себя, нарисовал углем обнаженную фигуру в натуральную величину на доске по белому заготовленному грунту; потом, не глядя на тут же позировавшего ему натурщика в плаще, в настоящей кольчуге, со шлемом и мечом в руке, он так же углем набросал, согласно академическим традициям, поверх нарисованной им фигуры одежду, т. е. кольчугу, плащ и т. д.

Думаю, что рутина в его работах последних лет, а может быть, и всей его жизни, не могла ни удовлетворять его, ни радовать. Он был все же большой художник; это видно было по его работам, выполненным в молодости, развешанным по стенам его мастерской; но художник, увы, искалеченный академическими правилами.

Первой моей работой у него была копия маслом с его этюда головы, которую он мне дал, надеясь, вероятно, что я «повожусь с ней». Но я скопировал ее быстрее, чем он думал; он похвалил меня и сказал: «Ну-с, что же вам дать теперь? Ну — вот это?» — и поставил известный гипсовый бюст Юпитера. «Вот напишите его маслом» — и, отдуваясь, страдая одышкой, вышел из мастерской. А через несколько дней, когда Юпитер был у меня уже на холсте, присел ко мне и уверенной рукой и кистью «вправил» знакомый ему античный юпитерский глаз. Мне очень интересно было смотреть, как он красиво и уверенно вел кисть и вписывал глаз... Но, как я только потом понял, это была уже не живопись, а чистая каллиграфия.

«Ну что же Вам теперь дать?» — недоумевал он; накинул светлую полотняную драпировку на манекен, стоявший тут же в позе молящейся, имея в виду складки материи: «Ну, пожалуй, напишите, вот это что ли?..»

Я и «это» написал и увидал, что при всей его милой готовности помочь мне и пойти навстречу, мне тут у него собственно делать нечего. Но зато я узнал кое-что новое для меня от двух его учеников, которые работали тоже в этой его мастерской. Из них один, Янов, писал для себя или на премию свою картину «Ночной дозор», кажется, она так называлась. И Янов и другой ученик, живший у Сорокина, делали эскизы на заданные темы, так называемую «композицию», и это было для меня в некотором роде нечто новое. Я тоже решил попробовать сделать композицию на ближайшую, заданную в Училище тему. Тема была — «Смерть Сократа». Работая над ней, я узнал о некоторых традиционных приемах (законах) академической живописи в композиции и т. д. Это было мне очень интересно. От этих учеников я узнавал, что бывало задано, и делал эти «композиции» совершенно самостоятельно.

Написал я в первый раз даже маленький «жанр» на картоне — «Чаепитие» — сюжет не классический, с традиционными фигурами: полной, конечно, купчихи за самоваром, купца, что-то изрекающего, пьяненького монаха, совсем в духе передвижников и любителей искусств того времени — «с сатирой».

Принимая участие в журнале «Свет и тени»* (вроде «Будильника»), я стал зарабатывать на свою жизнь и смог даже скопить себе кое-что на поездку за границу, в Мюнхенскую академию, так как я решил не терять больше времени и серьезно заняться настоящей художественной грамотой.

* * *

Как ни старался я угодить родителям, занимаясь на медицинском факультете, я все же вынужден был его бросить и перейти на юридический факультет того же Московского университета; я не в силах был преодолеть своего отвращения к трупам, к сецированию, ко всему характеру анатомического театра и не мог ко всему этому привыкнуть.

Но ту часть анатомии, которая нужна художнику, а именно остеологию и миологию, т. е. учение о костях и мышцах, я с большим интересом прошел и даже сдал «на отлично» полугодовой экзамен у строжайшего известного профессора Зернова. А через несколько лет мы встретились с ним снова, но уже коллегами на общем совете преподавателей Училища живописи. Он читал тогда анатомию учащимся, а я стал преподавать в фигурном классе.

Но вернемся к моему решению ехать за границу. Как попасть туда, не порывая с университетом? Это было для меня серьезнейшим вопросом и трудным делом. К счастью, я узнал (не верится, что тогда существовала такая свобода), что, числясь студентом Одесского (Новороссийского) университета, можно было выезжать за границу — слушать знаменитых профессоров, а по предъявлении свидетельства о болезни, получать новое разрешение на продление отпуска.

К концу же года студент обязан был вернуться в Одессу, чтобы держать экзамены на следующий курс; затем он мог снова вернуться за границу для продолжения там занятий. Тогда

не было еще формальностей, связывавших учащихся с университетом. Они появились лишь позже и выражались, главным образом, в ношении вицмундиров и треуголок и в других атрибутах «свободы» для студентов.

Тогда я решил перевестись с юридического факультета Московского университета на юридический факультет Одесского, чтобы, воспользовавшись великодушными правилами этого университета, проделать вышеописанную процедуру (впоследствии я послал из Мюнхена медицинское свидетельство через нашего консула).

Таким-то образом мне удалось наконец попасть в свою среду и начать настоящее и систематическое художественное образование.

Мюнхенская академия
Возвращение в Одессу
Переезд в Москву

Мюнхен и Королевская мюнхенская академия художеств в начале 80-х годов прошлого столетия славились как второй после Парижа европейский центр, куда стекались иностранцы со всего света (особенно американцы) для получения художественного образования. Об этом я давно слыхал от одного знакомого одессита, художника Вербеля*, первым открывшего дорогу русским художникам в Мюнхен.

Вместе со мною поехал художник Кишиневский; потянулись за нами учиться там: Алексомати, Фукс, Видгопф* из Одессы; из Петербурга — Браз; последователями нашего «начала», но уже значительно позднее, были Грабарь, Кардовский, а также московские ученики мои — Щербатов, Зальцман* и другие. Впоследствии образовался там даже русский кружок, возглавлявшийся одной русской дамой; об этом швабингском русском центре я узнал от Зальцмана, Щербатова и других.

Из Одессы я выехал с Кишиневским — моим товарищем по Школе рисования; не могло быть никакого сомнения, что он одолеет приемный экзамен. По сравнению с такими старшими учениками, очень натасканными в школе, я был чем-то вроде дилетанта, любителя «студентика», и очень боялся провалиться на приемных испытаниях.

Особенно усилился мой страх, когда я увидел, что экзаменующиеся рисуют головы натурщиков углем. Это очень трудная техника, с которой я не был знаком. Из застенчивости я занял на приемном экзамене первое свободное место «подальше». Во время первого перерыва ученики обычно ходят смотреть работы друг друга. Я тоже пошел осматривать; к крайнему моему изумлению я увидал, что у меня неплохо начато. От сердца отлегло. Я, успокоившись, даже повеселел.

К назначенному сроку (кажется, полагалось всего 4 часа на экзаменационный рисунок с натуры) я окончил свою работу; в результате я был принят в «Naturschule» первым номером.

Выдержавшие экзамен могли записываться к тому профессору, в мастерской которого хотели бы работать. Это решалось тут же, нужно было только сказать, к кому идешь. Я записался к профессору Гертериху*; в продолжение двух семестров моих занятий у него в натурном классе я шел и дальше первым. Затем весной 1884 года я был переведен («с отличием», т. е. с медалью) в живописную мастерскую («Malerschule»).

Вспоминая время моих академических занятий скажу, что я был ими очень доволен. Здесь я научился впервые и как следует рисовать. В Мюнхенской академии рисовали только углем; сначала головы характерных натурщиков, затем обнаженных натурщиков (в натуральную величину) — фигуры и полуфигуры — в очень живописной оригинальной и разнообразной графической технике, какой я никогда не видел ни раньше, ни впоследствии. Это приучало к пониманию цветовых отношений обнаженного тела и к пропорциям фигуры в большом масштабе.

После стольких тяжелых лет борьбы в стремлении к художественному образованию, к художественной грамоте, после долгого периода отрыва от атмосферы искусства, я попал, наконец, в Академию — и был счастлив, был окрылен; со всей жадностью набросился я на работу и целиком отдался ей.

Скудных средств, посылаемых моим отцом и старшим братом (в общем около 13 рублей, или по тогдашнему курсу 36 марок в месяц), едва хватало на жизнь. Приходилось жить буквально впроголодь. Правда, жизнь тогда была дешева: комната с утренним чаем стоила 10 марок в месяц, обед около 40 пфеннигов, т. е. 20 копеек, но и этих иногда не хватало.

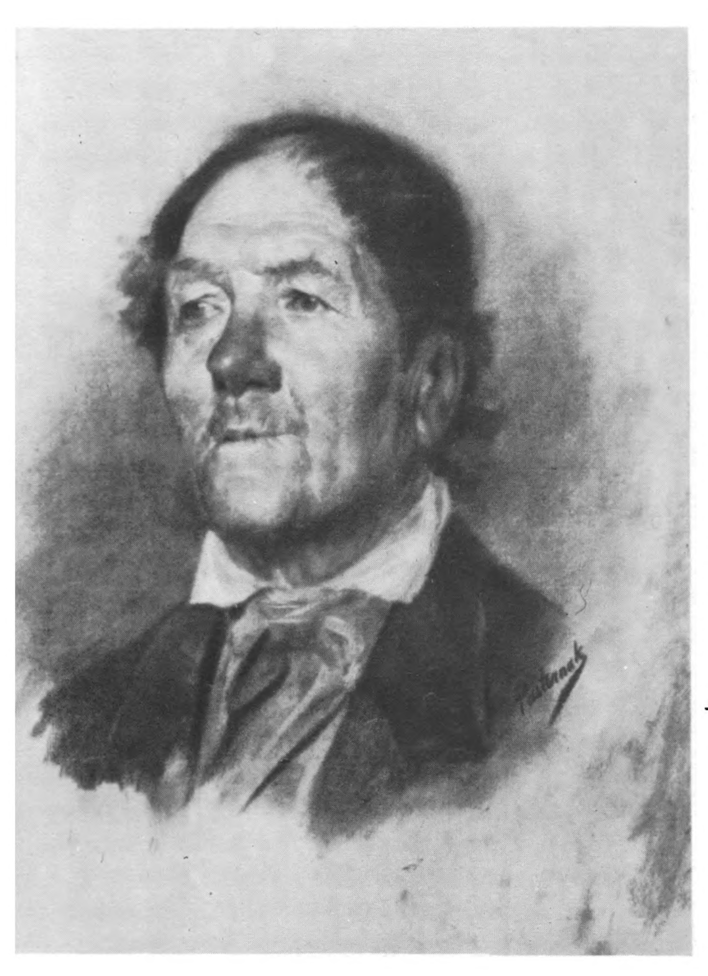
Напротив наших мастерских был маленький ресторанчик для рабочих и для нас, учащихся, куда мы все вместе (русские, чехи и другие) приходили обедать и отдыхать; обедали, как я уже сказал, дешево и весело: пиво, без кото-

рого обед не выдавался (полкружки), было включено в эти двадцать копеек!

Мы работали крайне интенсивно. Кроме полагавшихся по программе Академии ежедневных занятий от 9—12, часть учеников организовала за свой счет, в складчину, нашу частную, т. е. без преподавателя группу; мы рисовали с натурщиков и натурщиц в исторических костюмах, а также и обнаженную женскую натуру, что я здесь стал рисовать впервые; женская обнаженная натура ставилась в Академии лишь в старшей, «живописной мастерской» («Malerschule»).

После этих утренних занятий устраивался небольшой перерыв; затем все мастерские вместе, в одном большом зале, либо рисовали еще два часа — натурщиков, либо делали быстрые наброски и т. д. уже при лампах, т. е. при искусственном освещении. Консультировать приходили разные профессора по очереди, это были тогдашние знаменитые художники. Помню, как профессор Дефреггер* очаровал меня своим милым лицом, застенчивостью, скромностью и приятным тихим обращением... Взял мой блок — поправить ногу. Нарисовал — и сейчас же стер. Снова начертил сбоку и опять: «не очень!» «Ну Вы сами уж нарисуйте...» И махнув рукой, улыбаясь, отошел к следующему. Этот альбом с его корректурой хранится у меня как память.

Голова натурщика
1882



Таким образом, весь день и вечер мы были в напряженной работе; при тех скудных средствах, которые я получал из дому, хватавших на полуголодный обед, а под конец месяца лишь на редьку с хлебом, и при такой усиленной работе я до того похудел, что думали, что у меня чахотка. Вернувшись домой на каникулы, я быстро поправился.

* * *

Мюнхен 80-х годов (один из самых красивых немецких городов), когда я поступил в Академию, хотя и являлся столицей Баварского королевства, был все же лишь небольшим городком, может быть, не более трети того, что он собою представлял несколько лет назад, когда я его видел в последний раз. У Триумфальных ворот он оканчивался, дальше шло уже поле, за ним пригородная деревня Швабинг, разросшаяся потом в целый новый город; уже после окончания мною курса обучения и отъезда на родину там организовались прославленные артистические кружки, среди них — свободный полудекадентский кружок молодых немецких литераторов и художников. Там же осела и русская колония.

При мне Мюнхен, частично скопированный с образцов итальянского Возрождения, был очаровательным по своей простоте и добродушию городом. В нем жилось весело, но и не шумно, очень дешево и доступно для учащихся: учеников Академии, студентов университета и учащихся политехникума. Казалось, что весь город только ими и только для них существовал, потом, увы, он разросся в шумную столицу Баварии, потеряв при этом всю свою простоту и свою прежнюю физиономию. Если сюда еще прибавить все увеличивающееся с каждым годом количество туристов-иностранцев, особенно американцев, снующих с «Бедекерами»[1] в руках по музеям, картинным галереям и, особенно летом, по безвкусным пригородным дворцам Людвига Второго (друга Вагнера), то невольно добрым словом помянешь старый милый, но и провинциальный Мюнхен.

[1] «Бедекер» — путеводитель по различным странам немецкой издательской фирмы К. Бедекера.

Говоря о старом Мюнхене, не могу обойти молчанием наивности, детскости или вернее мальчишества (не без комизма и остроумия) некоторых учеников Академии, особенно баварцев. У нас было двое таких: оба бородатые, способные, комики, беззаботные, дававшие для журнала «Fliegende Blätter» свои рисунки; как художники они были не очень даровиты, — Ш. и Б. Однажды Ш., изображая римского папу, влез на спину Б., представлявшего кафедру, и стал проповедывать: это вызывало такой гомерический хохот, что, вероятно, слышно было далеко в коридоре. Вдруг открывается дверь и входит Гертерих: нетрудно представить себе его выражение лица и состояние Ш., медленно слезающего со спины бородатого, 35-летнего, кажется, Б. и «зрителей», идущих на свои места, за свои мольберты.

* * *

Лучшим удовольствием и отдыхом, когда не было занятий в Академии, было пойти в Kupferstichkabinett, в это знаменитое гравюрное отделение Новой Пинакотеки — одно из первоклассных, выдающихся европейских собраний художественной графики и рисунков старых мастеров в оригиналах.

Здесь я знакомился с образцами искусства графики, репродукцией и т. д. Какое наслаждение сидеть в тиши этих специально оборудованных кабинетов и рассматривать папку за папкой лицом к лицу Рембрандта, его рисунки, особенно его офорты!!

Когда я попал в Москву после Академии, я был поражен, насколько мало знали и интересовались графикой художники-передвижники; они были приучены к большой и обязательно маслом писанной «картине с гражданским содержанием». Наше поколение своими работами в рисунке, акварели, пастели и т. д. в огромной доле содействовало распространению и других видов графических искусств — офорта, литографии, ксилографии и т. п.

Еще большим наслаждением было пойти в Старую Пинакотеку, где была живопись старых мастеров. Это одна из лучших в Европе сокровищниц шедевров старых мастеров.

3 Руки
Набросок
1913



* * *

Я поступил в Мюнхенскую академию в последний год пребывания в ней директором художника Пилоти*, всемирно известного своими историческими — огромными и скучными — картинами. Он, правда, поставил Академию на небывалую ни до, ни после него высоту, так что учиться — особенно *рисунку* — многие предпочитали не в Париже, а в Мюнхене. Но живопись, как ее преподавали в большинстве хваленых мастерских Академии, мне лично была не по вкусу; меня гораздо больше тянуло к живописи французской, которая уже тогда была мне знакома и несомненно близка.

В те времена Мюнхенская академия делилась на классы, (так наз. «Schule») подобно мастерским: 1) Antikenschule — самый низший класс, тут преподавали рисунок только с гипсов; 2) Naturschule (соответствовавший нашему натурному классу), где преподавали исключительно рисунок с живой натуры; 3) Malereischule — живописный класс и 4) Komponierschule — композиционный класс, где под руководством профессора «писалась картина» на заданную тему.

Каждый класс имел несколько профессоров-преподавателей, и ученик сам выбирал себе профессора, в мастерскую которого он и записывался.

Кроме обязательных академических занятий и добровольно организованной учениками необязательной работы, о которой я упомянул выше, мы устраивали еще, так называемые, композиционные вечера. Рисовали композиции на темы, заданные известным художником

и иллюстратором, профессором Лиценмейером*, руководившим этими вечерами. Затем происходило обсуждение законченных композиций или эскизов, причем за лучшие композиции назначалась премия, состоявшая в том, что данная композиция удостаивалась быть сфотографированной для раздачи товарищам — участникам вечеров.

Это были по существу необязательные домашние работы, таким образом, все время ученика было сплошь занято.

Эти вечера и, главным образом, обсуждения всеми участниками критических замечаний Лиценмейера, были весьма интересны, поучительны и очень развивали учеников. Эти вечера происходили в отдельной большой комнате того ресторана-пивной, где мы обедали. За кружкой пива, в дружеском и свободном общении профессор и ученики чувствовали себя непринужденно и приятно. За эти вечера я успел ближе сойтись с Лиценмейером, на редкость среди художников образованным и очень отзывчивым человеком доброй души.

* * *

Когда я приехал в Мюнхен, новое здание Академии еще не было готово, и часть мастерских ютилась в «старой» Академии, в старом монастыре, кажется, на Нейгаузерштрассе. Там, где теперь находится Штарнбергский вокзал, в те времена были построены временные помещения мастерских натурного класса, которыми по рисованию руководили, главным образом, два лучших профессора, известные художники Гертерих и Гизис*.

К выбранному мною профессору Гертериху, мастерская коего тогда очень славилась, я попал номером первым. У Гизиса в соседней мастерской первым номером был принят и, как и я, все время первым шел молодой человек, очаровавший всех, с доброй, чистой, детской улыбкой на ясном лице, красивый блондин — Людвиг Марольд*, чех, ставший впоследствии известным и в Париже, куда он переехал, бросив Академию по окончании натурной мастерской.

Заговорив о Марольде, я должен упомянуть другого его соотечественника — Муху*, приобретшего европейскую известность своими плакатами и ставшего модным в Париже, куда он попал после окончания Академии.

Я встречал в своей жизни много художников талантливых; меньше — очень талантливых; и еще меньше — по пальцам можно перечесть — «отмеченных свыше»; но такого, «божьей милостью» избранного и благословенного художника, как Марольд, я никогда больше не встречал! Все, что бы он ни нарисовал — только сделает несколько штрихов углем для начала, — все было очень непосредственно, очень красиво, выполнено с абсолютным вкусом, так что невольно ощущалось нечто исключительное, божественное в его мастерстве да и во всем его очаровывавшем существе (таким, вероятно, был — мог быть — Рафаэль). А какой он был светлый, милый, сердечный товарищ и друг! К сожалению, он рано умер...

Вспоминаю свое восхищение, когда в первый перерыв на приемном экзамене я увидал его начатый рисунок... Ничего подобного я никогда не видывал и представить себе не мог, что можно выразить столько живописного вкуса и красоты углем.

Не хочется употреблять банальных определений, но приходится сказать, что каждый его рисунок (особенно с обнаженной женской натуры) был какой-то его собственной песней. К сожалению, Париж поглотил его бесчисленными заказами на рисунки и иллюстрации из современной жизни, и он не успел развить себя в живописи так, как в рисунке (форме). В Париже — среди французских художников — он был самый «наифранцузистый» по вкусу и изяществу исполнения.

* * *

Поступив в Академию, я был счастлив, что «вот наконец» меня будут «обучать», облегчат и укажут мне, как надо или как не надо работать. Ничуть не бывало! Профессор Гертерих приходил в начале недели только, чтобы поставить натуру, причем, как ни поставит — все ему не нравилось, и он много раз ставил заново — то стоя, то сидя; переделывал, волновался, сердился (на себя, конечно, больше, чем на натурщика), уставал и, наконец, кое-как усадив натурщика, уходил. Голову рисовали неделю, полфигуры и целую фигуру ставили на 2—3 недели, даже иногда и на месяц... В конце недели Гертерих приходил — грустный, усталый и исправлял некоторым, более слабым ученикам их работу. Корректура его состояла в том, что он толстым куском угля «прохаживался» по рисунку так, что от него не оставалось ничего, кроме перепачканной бумаги. Так пропадала работа целой недели, а ученик недоумевал — как же ему быть?.. А может быть, это было ему на пользу, так как

заставляло его подумать, не пора ли бросить Академию?..

Подходя же ко мне, Гертерих успокаивался, долго смотрел — «Так, так...» — и начинал хвалить, разводя руками, прибавляя: «Шире, шире все...» И, видимо, довольный, с улыбкой на лице, говорил: «Следующую голову, будьте добры, сделать á la Rembrandt!» При осмотре «следующей головы» повторялись те же замечания с той только разницей, что он заканчивал: «Следующую голову, пожалуйста, á la Holbein» и т. д.

Я глубоко благодарен Гертериху за то, что я мог получить у него; а главное — за полную свободу в работе, за его поддержку и за художественный дух и атмосферу, которыми отличалась его мастерская.

Перейдя с медалью из натурной в живописную мастерскую, я оставался там недолго. Направление и приемы мюнхенской живописи меня не удовлетворяли. Я твердо решил оставить Академию и не поступать в композиционную мастерскую, считая это лишней тратой времени.

Для живописи центром теперь был Париж — туда значит и надо ехать, там и надо работать; немецкая же живопись не удовлетворяла меня вовсе. А перед Парижем надо было вернуться домой на родину, сдать экзамены по юридическому факультету в Одесском университете и получить диплом.

Удивительно также, что к середине 80-х годов мы в Мюнхене — в такой близости от Парижа — ничего не слыхали и даже понятия не имели о французском импрессионизме, о зарождении его и о его завоеваниях.

* * *

Вернувшись весной 1885 года домой, в Одессу, я должен был засесть за занятия, чтобы пройти курс наук для сдачи осенью того же года государственных экзаменов в университете.

Не зная профессоров в лицо и не зная содержания их лекций, которые, будучи за границей, не мог посещать, я черпал храбрость такого «подвига» лишь в том, что многие студенты, товарищи мои по факультету, также отложили свои экзамены на осень (вместо того, чтобы, как полагалось, держать их весной).

Я упоминал уже о том, что мои школьные, гимназические и мюнхенские соученики любили меня, так как часто в трудные минуты я смешил и веселил их своими выдумками.

Так и теперь мои сокурсники по университету охотно участвовали в совместных со мною подготовительных занятиях, так как лекции были до смерти скучны, а я развлекал их своими дурачествами.

На последнем из выпускных экзаменов проректор Малинин, опрашивая как всегда каждого студента — не нужно ли ему исправить свои отметки для получения диплома первого разряда (так называемого кандидатского), подошел и ко мне с таким же вопросом, но, увидав мое совершенно незнакомое ему лицо, в смущении произнес: «Простите, но я Вас что-то никогда не видал...» «Да», — так же на миг растерявшись, поспешил я ответить ему не очень умно: «Я был за границей... и мне не нужно исправлять отметки для получения кандидатского диплома...»

Я же имел уже одну тройку по римскому праву, которую поставил мне знаменитый и свирепый профессор Боголепов (впоследствии ставший министром народного просвещения), а это влекло за собою получение диплома второго разряда, что давало право только на звание «Действительного студента». Но мне как-то стыдно было просить, как делали другие, об «исправлении».

«Я все равно не буду заниматься юриспруденцией.., — уже несколько более смущенно добавил я. — Думаю посвятить себя искусству...»

* * *

С детства рос я в пуританской, аскетической атмосфере почти полного отрицания всякой романтики жизни. Семья, очень по-своему оригинальная, мало похожая на семьи того же уровня — простых, малограмотных людей среднего достатка, — состояла из родителей и пяти детей; кроме этих выживших пятерых было еще четверо умерших; трое из них умерло при рождении, четвертый, старший мой брат Давид, умер уже в возрасте 17 лет. Он прекрасно рисовал, был очень одарен, его рисунки я еще и сейчас помню. Из сестер младшая Ася — была самая талантливая из нас.

Отец с детства нашего приучал нас к простой, очень суровой и безрадостной жизни; как он сам говорил, смыслом его воспитания было «приучить к беде», «ни от кого и ни от чего не зависеть» и никогда ни перед кем «не быть в долгу». В результате во всей семье выработалось признанье необходимости личной свободы, независимости, вместе с тем полное осознание долга и ответственности. В семье не было ни веселья, ни «гостей»; заглушались и

подавлялись каждым и в каждом любые нежности, высмеивались сентиментальные проявления чувств и тому подобное.

Мать была полной противоположностью отцу; это было подчинившееся ему существо, воплощение доброты. Она была склонна к лиризму и ко всему эстетическому; основной же чертой ее характера была жалостливость — основа любви к людям и основа любви вообще.

* * *

В 1885 году я закончил университетское свое образование. Наконец-то все мои обязательства перед родителями были выполнены. Я мог теперь совершенно свободно располагать собою и своей дальнейшей судьбой. Но до этого мне надо было пройти еще одно испытание — я должен был один год пробыть на военной службе. Я поступил в артиллерию вольноопределяющимся. В свободное от воинских занятий время я рисовал и зарисовывал все, что попадалось мне на глаза в казарме и на полигоне: лошадей на коновязи или в упряжке, зарядные ящики с прислугой, пушки «на отдыхе», казарменную жизнь, обстановку, товарищей по батарее и т. д.

В это же время я познакомился с молодой, но уже завоевавшей имя пианисткой — Розой Кауфман, моей будущей невестой и женой. Завершив свой годичный срок отбывания военной службы и выйдя в запас, я уехал заканчивать свои дела в Мюнхенской академии, с тем, чтобы перенести свои занятия живописью в Париж. Чтобы подготовить все для этой решающей мою судьбу поездки, я вернулся из Мюнхена в Одессу. Тут, однако, все пошло иначе, чем я хотел и задумал — и вместо Парижа судьба завела меня в Москву, где началась для меня новая семейная жизнь.

* * *

Мы познакомились с Розой в доме очень талантливого, в свое время известного не только в Одессе, но и по всему югу России, журналиста Семена Титовича Виноградского, под псевдонимом «Барон Икс» писавшего свои интересные и хлесткие фельетоны и по искусству и на «злобу дня». На его вечерах, которые он давал довольно регулярно и с большим размахом, собиралось много гостей, приходили артисты, музыканты, бывало очень шумно, весело и жизнерадостно, много спорили, было много музыки, пения и актерского чтения.

Свойственные мне от рождения веселость, жизнерадостность и темперамент, освободившись от правил спартанского воспитания, вступили теперь в свои права. Военная форма артиллериста, которая мне очень шла, также способствовала этому, и, по правде сказать, мне, конечно, льстил успех, какой выпадал мне в обществе, где бывало много молодежи. И в доме родителей Розы Кауфман, с которыми я познакомился и стал часто бывать (там также бывало много молодежи, собиравшейся вокруг Розы), мне как-то отдавалось предпочтение, даже перед теми, кто уже серьезно домогался согласия родителей и самой Розы на брак.

Роза притягивала меня к себе больше всех ее подруг и других молодых женщин не только своим исключительно высоким музыкальным дарованием — как всякое непосредственное дарование оно всепобеждающе, — но и своим умом, редкой добротой и душевной чистотой. Жизнь потом показала, какой крупной личностью и каким прекрасным товарищем и человеком она была.

Вырвавшись из плена узкой жизни моей семьи, я, естественно, наслаждался теперь новизной свободы, беззаботностью и простотой жизни и моим начавшимся увлечением. В таком настроении, полный самых радушных мыслей, я уехал за границу в Мюнхен и вскоре вернулся, как я думал, на самое короткое время, чтобы затем, наконец, окончательно двинуться в Париж для осуществления всех моих желаний, чаяний и надежд. Не тут-то было! Мое увлечение Розой, беззаботное пока что житье, доставлявшее мне одну только радость, и счастливейшее будущее в предвкушаемом Париже — все обернулось вскоре против меня — и в форме очень серьезного душевного испытания.

Начавшиеся вдруг разговоры, иной раз даже неуместные и слишком ранние поздравления с женитьбой внесли какую-то нехорошую ноту, неприятно меня поразившую. Затрагивались тут мои сокровеннейшие тайны, которые мне самому не были еще ясны, но в которых другие преждевременно стали уже хозяйничать. Не будучи в себе уверенным и не желая стать на пути и быть помехой для пианистической деятельности Розы, я решил, что надо всему положить конец, пока еще не разгорелся подлинный роман. Но все оказывалось тщетным и безуспешным, все мои лучшие помыслы обращались против нас. Мы пробовали не встречаться более, но силой обстоятельств выходило так, что мы встречались — помимо нашей во-



4 Письмо с родины
1889

ли, случайно, и даже чаще чем раньше. Моя врожденная жалость к терпящим бедствие не допускала и помысла, что я мог бы стать причиной ее страданий, а между тем я своим поведением только и причинял ей горе. Мне казалось, что тут была только жалостливость, тогда как на деле была уже привязанность друг к другу. Временами мне казалось, что у меня хватит сил на что-либо значительное, но, когда я останавливался на чем-то одном, противоположное становилось более сильным, словно фатум таинственно диктовал обратное...

Постепенно я терял волю и впадал в апатию. Я становился в тупик и переставал быть самим собой. Я перестал смеяться, потом разговаривать, не всегда понимал, что обращаются ко мне... я уходил в себя, в самоанализ, бросил работу и ни на что не мог решиться. В таком состоянии я жил, время проходило и, конечно, ни о какой поездке в Париж не могло быть и речи. Постепенно я впадал в какое-то тяжелое, почти что душевное заболевание. Меня не переставал мучить самый главный и не разрешимый вопрос — совместимо ли занятие искусством, подлинным и всего человека берущим, с жизнью семейной. Роза же — больше чутьем и женским инстинктом — лучше разбираясь в подобных вопросах, всячески шла мне навстречу во всех моих решениях и ни в чем мне не противоречила.

Прекрасное и бережное отношение чрезвычайно добрых и умных родителей пианистки, отсутствие с их стороны какого-либо насилия или нажима на нас помогли нам преодолеть мое состояние.

Так постепенно становилось очевидным, что с поездкой надо повременить. Было решено, что я поеду погостить в деревню к моему знакомому, почти другу, художнику Н. Д Кузнецову* — портретисту, передвижнику, уже выставлявшему с успехом свои большие и хорошие портреты — он был на 10 лет старше меня. Казалось, что перемена места, природа, новая жизнь в новых условиях и т. д. — благотворно на меня подействуют. И верно! Пребывание, довольно долгое, в деревне у очень гостеприимного хозяина, общение с его гостями, в большинстве художниками, совместные занятия живописью, веселое и простое времяпрепровождение, покой и размеренное существование — все вместе взятое постепенно возвращало меня к нормальной жизни. Я начал там

серьезно работать. Какой-то новый прилив сил, какой-то новый импульс и тяга к «настоящей» живописи меня обновили! В таком состоянии «выздоравливающего» я вернулся домой, снова окрыленный надеждами. Тут мы порешили: спешить мне некуда, надо осуществить то, что мне пришло на ум в деревне — написать большую картину из былой казарменной моей жизни, для этого поехать в Москву, которую я очень полюбил во время моего университетского там пребывания.

Что же касается Розы, то она остается временно в Одессе, не меняя и не нарушая установившейся музыкальной ее деятельности. К этому времени она стала вполне законченной, крупной артисткой-исполнительницей. Ее пригласили в качестве руководителя и преподавателя «класса совершенствования» для особо выдающихся выпускников в Одесскую музыкальную школу Петербургского музыкального общества (впоследствии переименованную в филиал Петербургской консерватории). Так мы и сделали.

Приехав в Москву, я поселился в меблированных комнатах типа гостиницы в Лубянском проезде под названием «Коммерческие номера» и стал писать там мою первую большую и самостоятельную работу «Письмо с родины». Эта картина, которую я писал с натуры, а не «по памяти», свежестью и реализмом, по-видимому, нравилась молодым художникам, с которыми я стал встречаться. О ней стали говорить, и задолго до срока выставки П. М. Третьяков, приехавший ее посмотреть (еще в незаконченном виде), купил ее для своей галереи. Это было для меня большой радостью и имело, естественно, очень большие последствия. Произошло это как раз в канун дня, когда после длительной переписки и самопроверки должна была приехать в Москву Роза с родителями: мы решили пожениться и наметили уже день свадьбы — 14 февраля 1889 года. Таким образом два крупнейших для меня события были связаны почти одними сутками. Вскоре после свадьбы мы поехали в Петербург к открытию выставки картин Товарищества передвижных выставок, где я дебютировал моим большим полотном — «Письмо с родины». По правде говоря, я очень волновался все время и никак не мог ожидать успеха, какой выпал на долю моей картины. Рецензенты ее заметили, в газетных статьях и заметках появились самые лестные о ней отзывы, что нас очень радовало и окрыляло надеждами на будущее. Пребывание в Петербурге было для нас сплошным праздником и как бы вознаграждением за тяжкий предшествовавший год. Мы ходили по разным галереям, особенно по Эрмитажу, там я знакомил мою молодую жену с шедеврами старых мастеров. Как часто впоследствии повторялось такое совместное и дружное посещение выставок, музеев, галерей!

Полные всяких надежд и чаяний, веселые и радостные дни петербургского предвесеннего пребывания приходили к концу: истекал отпускной срок жены, надо было и мне приниматься за новую работу да и деньги понемногу исчезали. Мы возвратились домой, пока что в Одессу. Там мы провели весну, а лето — на море. Так началась наша новая долгая совместная жизнь двух художников. Но дальнейшее было еще в тумане и неясно мерещилась Москва, как наше новое постоянное место жизни и творчества.

Поленовский кружок
Рисовальные вечера

По приезде в Москву мы устроились на нашей первой настоящей московской квартире в Оружейном переулке, неподалеку от Триумфальных ворот («Трухмальных», как произносила наша няня). Думать о настоящей большой мастерской «при квартире» или хотя бы где-либо рядом с квартирой в то время нельзя было. По всей Москве мастерские — и то только отдельно от квартир — были у И. Остроухова (на Волхонке) и у К. Коровина (в Бутырках), а о мастерской при самой квартире — как у В. Д. Поленова — и мечтать не приходилось!

Между тем материальные средства от продажи в 1889 году моей картины «Письмо с родины» приходили постепенно к концу и нужно было думать о заработке либо частными уроками (рисунка и живописи), либо рисунками и иллюстрациями для журналов, которых, собственно, было очень мало.

Ежегодно устраивавшаяся в те времена выставка Московского общества любителей художеств, так называемая «Blanc et noir»*, т. е. рисунков, графики и проч., очень помогла мне в первый год моей жизни в Москве. Мои мюнхенские академические рисунки (головы натурщиков) углем, необычной тогда для наших художников техникой, были на ней выставлены. Некоторые из моих рисунков были приобретены Третьяковым, один рисунок — голову ста-



5 У заутрени
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899

рика — купил С. И. Щукин*. Впоследствии, бывая у него, я видел этот рисунок в жилой части дома, превращенного потом в замечательное собрание французских художников. На выставке находились также мои рисунки пером в свободной и тоже мало известной среди тогдашних художников технике.

На мои рисунки углем и на факт приобретения их для галерей было обращено особое внимание печати, особенно художественных журналов, где они были репродуцированы. Это знакомило широкую публику и художников с моими работами; в скором времени за мною установилась даже репутация «настоящего» рисовальщика, не только среди молодых товарищей, но и среди именитых старых художников, передвижников, многие из коих просили у меня «на добрую память» рисунки из альбомов...

Я был еще новичком в Москве, а потому был крайне польщен, что сам Владимир Маковский просил на память, — он получил от меня большой рисунок. Когда Репин увидал мои рисунки голов, он усиленно стал рекомендовать мне издать их в виде альбома, как образцы для художественных школ. За неимением средств осуществить это тогда было трудно да и некогда мне было этим заниматься.

За год до женитьбы, живя в «Коммерческих номерах» в Лубянском проезде, я познакомился и сошелся с кружком молодых талантливых художников, большей частью воспитанников Училища живописи, группировавшихся вокруг Владимира Дмитриевича Поленова, на вечерах у которого мы чаще всего встречались. Этот «поленовский» кружок и стал как бы этапом художественной жизни Москвы. Сестра В. Д. Поленова — Елена Дмитриевна, умная, очень талантливая художница, с сердечным гостеприимством умела устраивать то рисовальные вечера, то совместные обсуждения текущих вопросов и нужд.

На эти вечера приходили Архипов, Виноградов, Головин, С. Иванов, Серов, Левитан, Нестеров — иногда художница Шанкс*, Остроухов и др. Позировал всегда кто-либо из товарищей. Как-то, помню, позировал Левитан в арабском тюрбане, — по его просьбе мой рисунок я должен был ему подарить.



6 Утро Нехлюдова
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899

Одно время устраивал у себя в мастерской в Бутырках рисовальные вечера К. Коровин. На этих вечерах рисовали Врубель, Серов и я (насколько помню, кажется, бывал и Щербиновский*). Позировала нам чудесная натурщица, по красоте красок и форм никогда больше в жизни не встречал такой — в тициановском и веронезовском духе. Некрасивая, а когда легла на белой медвежьей шкуре — первый сорт. В то время нельзя было найти обнаженную женскую натуру, да и эта (из соседнего трактира), несмотря на то, что ей хорошо платили за сеанс, раза два-три попозировала и сбежала; ей стало «скучно». К моему сожалению, я не успел закончить неплохо начатую акварель.

* * *

Курьезные бывали совпадения и эпизоды. Когда я познакомился с семьей Поленова и в первый раз был в их доме, Наталья Васильевна и Елена Дмитриевна нашли, что я очень похож на испанского певца д'Андраде*, недавно перед этим имевшего огромный успех в опере «Дон Жуан» Моцарта. Так как мне не пришлось видеть д'Андраде, то я не придал этому значения и забыл. Но вот случилось мне быть в Петербурге с Николаем Дмитриевичем Кузнецовым на обеде передвижников. Там он познакомил меня с Репиным. Мне было странно, что Репин все время за обедом не спускал с меня глаз. После обеда Кузнецов передал мне, что Репин был бы очень рад, если бы я согласился попозировать ему для главной фигуры в его новой картине. Я был очень рад побывать у Репина и исполнить его просьбу. К назначенному часу я был у Репина в его мастерской. Картина была — «Дон Жуан на кладбище» (в костюме монаха). Дон Жуан на коленях перед донной Анной. Донна Анна, как я сразу понял, написана была с княгини Тенишевой*. Вся фигура Дон Жуана тоже была уже сделана, но Репину хотелось по мне поправить все лицо его; он в один этот сеанс сделал замечательный этюд с меня. Получился прекрасный портрет. Впоследствии я жалел, что у меня не хватило смелости выпросить этот этюд, сделанный с меня очень похоже. Позже я узнал, что Репин



7 В ложе
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899

картиной своей был недоволен; говорили даже, что будто он уничтожил ее.

Приехав домой в Москву и встретив Серова, рассказываю ему весь курьез с «Дон Жуаном» и Репиным. «Да, да! Теперь я наконец вспомнил! Я знаю эту картину его (Серов был свой у Репиных и живал у них) и я все время думал, на кого похож его «Дон Жуан»?.. Верно, верно, это на Вас; но я не мог припомнить...» Но это еще не все. Впервые посетив Берлинский музей и разглядывая картины известного немецкого художника Слефогта*, я был поражен явным сходством артиста д'Андраде (на портрете в роли Дон Жуана) со мной!

* * *

Выше я упоминал, что пианистка Розалия Исидоровна Кауфман до выхода замуж за меня была на должности преподавателя-профессора по классу фортепьяно в Одесской императорской музыкальной школе (отделение Петербургской консерватории). Вместе с нею в этой школе служила заведующей канцелярией некая Ольга Федоровна Трубникова, сирота, воспитывавшаяся в семье Симоновичей, родственников В. С. Серовой. Однажды, зайдя в канцелярию школы для получения отпуска перед своей поездкой в Москву на свадьбу, Розалия Исидоровна как-то разговорилась с Ольгой Федоровной. Произошел такой диалог. — О. Ф.: «Вы, Розалия Исидоровна в Москву едете погостить?» Р. И.: «Нет... на свадьбу... замуж выхожу...» О. Ф.: «И я тоже собираюсь... замуж выходить и... тоже на днях уезжаю, но в Питер! А за кого Вы, Р. И., выходите?» Р. И.: «За художника... Пастернака...» О. Ф.: «Да что вы?..

8 По дороге в суд
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899



И я тоже за художника... за Серова!.. Какое совпадение!!»

Из дальнейшего разговора выяснилось, что обе сослуживицы, почти ежедневно встречавшиеся по службе, до последней минуты скрывали свои «тайны». Далее выяснилось, что оба художника давно друг друга знают, а также, что Розалия Исидоровна после свадьбы тоже уезжает со своим мужем в Питер. Вот они и сговорились встретиться на Передвижной выставке, на которой мы предполагали выставить свои произведения (Серов, кажется, портрет своего покойного отца, я же — мою картину «Письмо с родины»). В назначенный срок обе пары действительно встретились и много смеялись такому странному совпадению и тому, как невесты «мистически» завязали свою дружбу. Дружбу — длившуюся до самой смерти! Ольга Федоровна и Розалия Исидоровна искренне друг друга любили и были взаимно преданны. Ольга Федоровна была очень хорошим добрым человеком и умницей — она служила Валентину Александровичу «верой, любовью и правдой». Она, бедная, натерпелась за свою жизнь много горя, особенно после смерти Валентина Александровича. Вскоре мы стали близки семьями.

После женитьбы и Серовы и мы поселились в Москве и зажили трудовой жизнью. Пошли дети. Приходила и нужда. Было время, когда к нам приходила Ольга Федоровна занять три рубля. А по отдаче их, когда не хватало у нас, жена ходила занимать те же три рубля у Ольги Федоровны, и снова повторялась та же история. И почему-то всегда трехрублевка — ни больше, ни меньше... Так «трешка» эта и ходила из дома в дом и стала символом нашей обиходной жизни...

* * *

Итак, мы еще на первой нашей квартире в Оружейном переулке. Я еще только начинаю врастать в общую жизнь молодых русских художников. После успешного выступления с картиной «Письмо с родины» — это была моя первая большая картина маслом — я затеял писать другую большую картину «Молитва слепых детей» (1890) с очень трудной, но интересной живописной задачей — передать вечерний искусственный свет в церкви. Эффекты вечернего света увлекали меня с давних пор, впоследствии я часто возвращался к задаче передать в живописи всю музыкальность и интимность, которую дает именно искусственный свет лампы или свечи. Эту картину передвижники забраковали, и я к ней больше не возвращался.

В первой нашей квартире у нас родился в 1890 году сын Борис. В этой квартире — да еще и потом долгое время — материальная нужда и необеспеченность давали о себе знать; вечные заботы о завтрашнем дне, о семье и т. д.

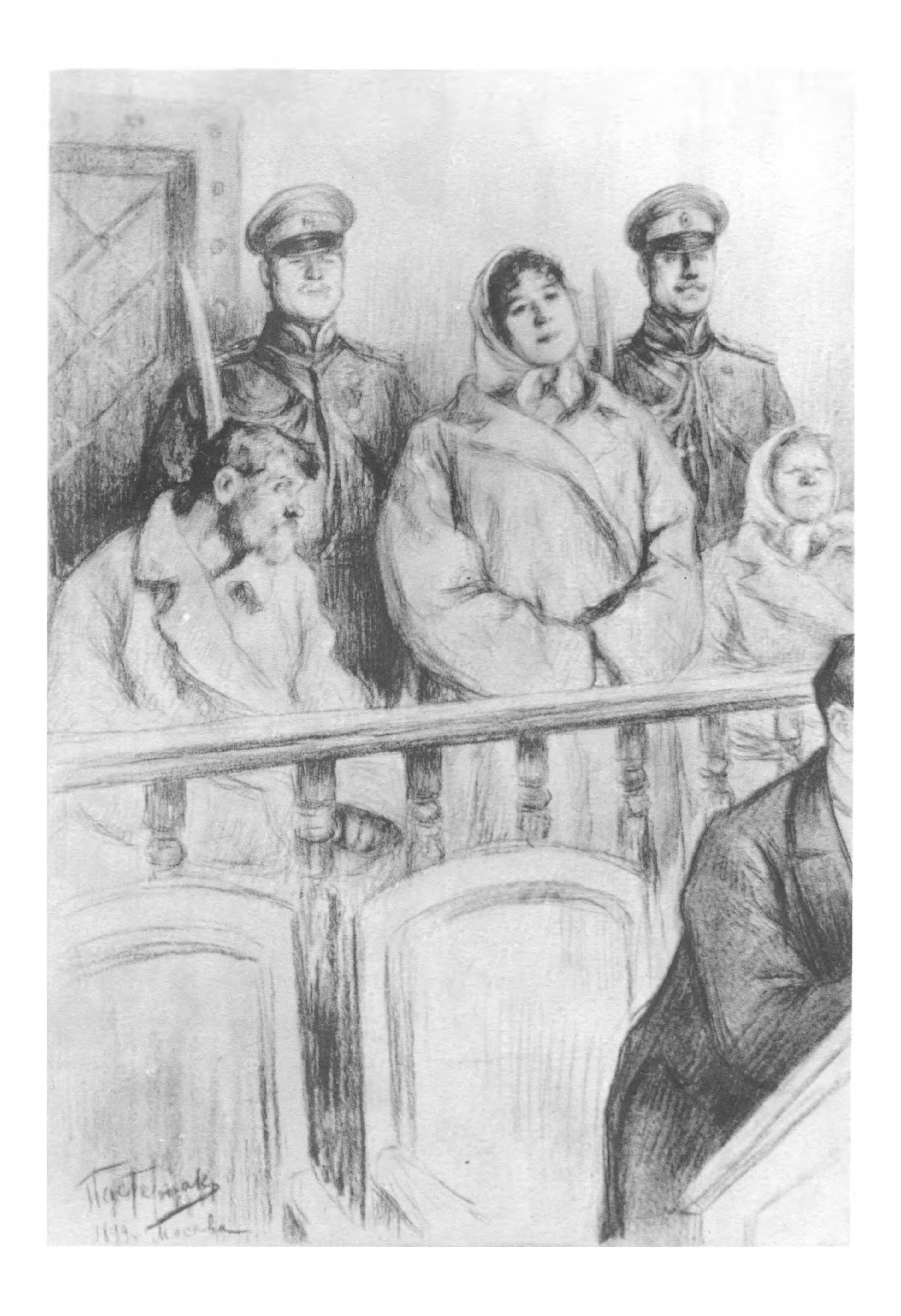
Помню, как кормилица Бори (у первого нашего ребенка была кормилица, остальных же детей жена сама кормила), укачивая его, напевала: «Вот, ненаглядный мой, подрастешь большой, — папа сами уже работать не будут, артель наймут»... В этой первой квартире я встретился лицом к лицу с тем, что я и раньше, в теории, прекрасно знал: что неизбежны будут и материальная нужда, и страх, и заботы о завтрашнем дне, и тяжелый долг перед семьей. К счастью, мой любимый двоюродный брат* и друг и семья его скрашивали жизнь любовью и заботой о нас, и всяческой помощью в нашей материальной «неустойчивости».

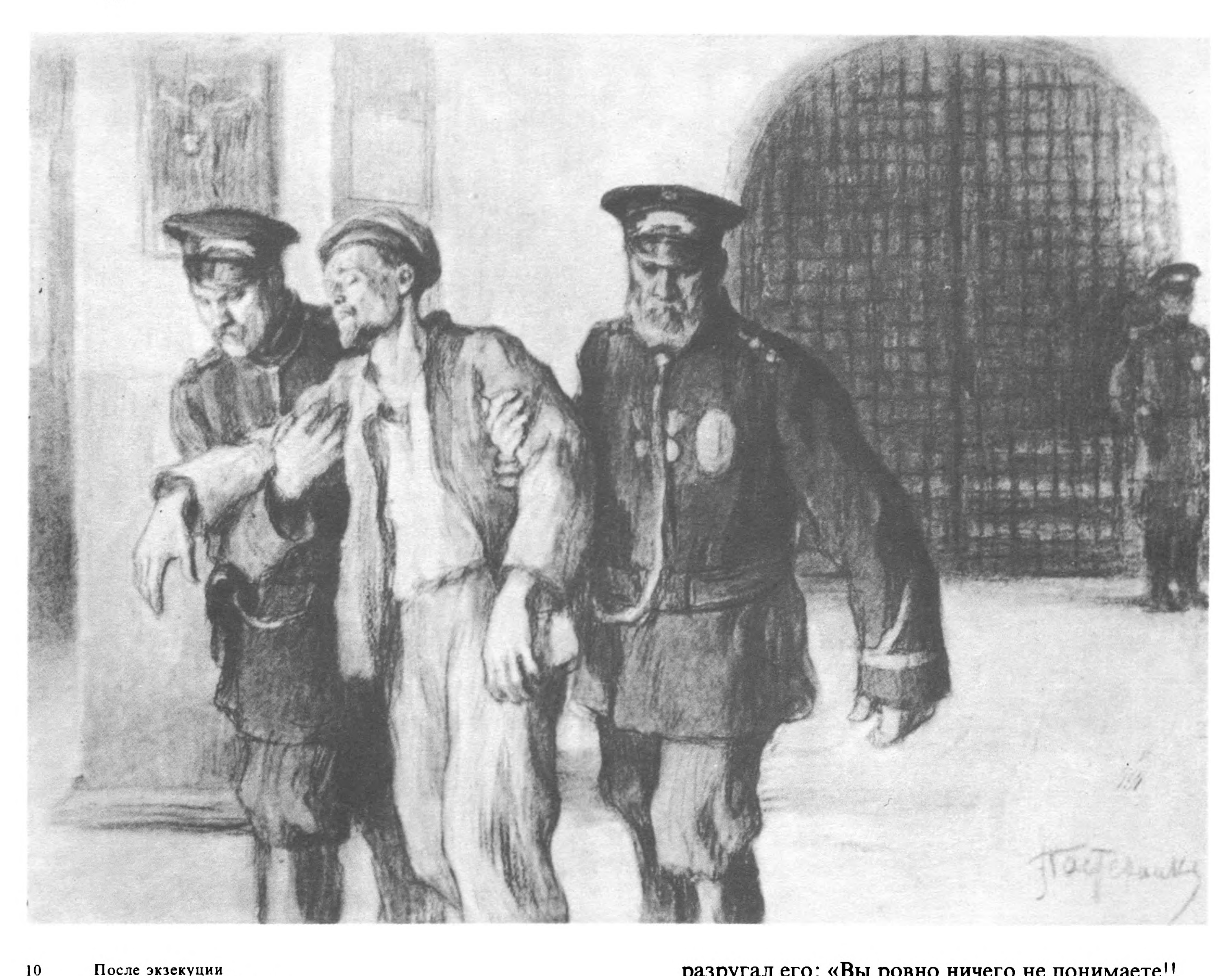
* * *

Когда я жил еще в Одессе, то выставлял для продажи во французском книжном магазине Руссо мои маленькие жанровые картинки и этюды («Старьевщик», «Ворота» и др.), которые делал пером или маслом по памяти — метод работы, коренным образом изменившийся впоследствии, когда я стремился рисовать абсолютно все с натуры. Часть рисунков жанрового характера я с трудом продавал двум-трем художественным журналам, едва влачившим свое существование. Помимо участия в одесских журналах («Маяк», «Пчелка», «Оса», «Будильник» и др.) я в первые годы моей московской жизни стал постоянным сотрудником (2—3 рисунка в год) журнала «Сверчок»*; рисунки мои пером, мокрой тушью и т. д. оплачивались очень скудно. Главный заработок давало мое сотрудничество в московском журнале «Свет и тени», в котором участвовал А. П. Чехов («Чехонте»).

Еще перед моим переездом (из Одессы в Москву) я прочел в газетах публикацию о предстоящем выходе в Москве большого журнала литературы, театра, живописи и музыки под названием «Артист»*, который обещал быть очень интересным и передовым.

9 В суде
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899


Пастернак
1899. Москва



10 После экзекуции
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899

Редактором-издателем был Куманин, а финансировал журнал молодой фабрикант Новиков. Главными руководителями литературной и театральной части были профессор Стороженко, а также Веселовский*. Художественным редактором предполагался известный художник (и кажется поэт) граф Соллогуб*.

Я послал в редакцию на имя Куманина несколько моих жанрового характера рисунков пером (типы, сценки из театрального мира и т. д.). На это я получил ответ, что «кое-что» подходит для них, но что рисунки «мало закончены» и что-то еще в этом же роде, — сейчас уж не помню. Конечно, я был огорчен, я не ожидал этого. Но сейчас же, вслед за этим, я получил очень милое, сердечное письмо от графа Соллогуба. Он писал, что Куманин показал ему мои рисунки, от которых он, Соллогуб, пришел в восторг, а когда Куманин рассказал ему, какое письмо он послал мне в ответ, Соллогуб, мол, разругал его: «Вы ровно ничего не понимаете!! Я сейчас же за Вас извинюсь, и мы не только берем все им присланное, но просим и впредь подобное давать, а также будем просить быть художественным редактором «Артиста».

Так, совершенно не ожидая того, я стал художественным редактором и стал принимать живое участие в жизни этого журнала.

Через много, много лет я встретился с Бальмонтом (кажется, у поэта Юргиса Балтрушайтиса*). Бальмонт печатал ранние свои стихи в «Артисте». Разговорившись с ним про старое, далекое время нашего знакомства, коснулись «Артиста». Отзываясь о нем с большой похвалой, Бальмонт определил значение журнала приблизительно следующими словами: «Артист» был для нас предтечей «Мира искусства».

К сожалению, «Артист» не был в настоящем смысле слова отражением нашей художественной жизни, а скорее только театральной и литературной. Литература была превалирующим элементом, и огромный перевес был за писа-



11 Привал политических
Иллюстрация к роману
Л. Н. Толстого «Воскресение»
1898—1899

телями. Первое время я мечтал, что удастся создать равновесие — приходилось бороться за художественно-живописные задачи и интересы. К сожалению, Соллогуб из-за болезни рано покинул редакцию «Артиста», а я, поняв, что вызвать среди литераторов, да еще того времени, серьезный интерес к художественно-живописным задачам почти невозможно, понемногу также отошел от редактирования.

Из курьезов этого времени вспоминаю: А. П. Чехов писал для «Артиста» одноактный этюд «Калхас». Куманин, чтобы отметить и почтить появление этого этюда, просил меня сделать к нему иллюстрации. Я сделал рисунок пером, всем понравившийся. Однако оказалось, что я невнимательно прочел сценарий, где было сказано, что суфлер с бородой, а я нарисовал его бритым... Мне рассказывали, что когда Чехов увидал мой рисунок, он тут же «побрил» суфлера, т. е. вычеркнул из манускрипта слова «с бородой» и поместил суфлера — «бритым». По этому поводу мы с ним обменялись письмами. Оригинал моего рисунка к «Калхасу», вероятно, находится в Театральном музее* или в семье Куманина или Чехова.

* * *

Первое время по приезде в Москву я стал давать частные уроки рисования в семьях друзей — Гаркави, Шайкевича,* а также вдове Свербеевой, внучке К. Горчакова.

Когда частные уроки стали отнимать слишком много времени, я с художником Штембером* устроил первую тогда в Москве частную школу рисования. Вскоре же я открыл — на манер заграничных — свою собственную художественную школу на совершенно новых для Москвы началах, с новым методом преподавания, как в Мюнхене и Париже, главным образом, с живой натурой; этот метод рисунка с живой натуры приводит к писанию портрета, к самой интересной задаче в живописи. Рисование головы с натуры углем, которое я там преподавал, впоследствии было введено в программу Училища живописи. Частные школы, наподобие моей первой, со временем стали частым явлением. Они открывались бывшими уче-

никами Училища живописи*, как, например, Юоном, Машковым и другими.

Сначала в моей школе было больше учениц — дочерей состоятельных родителей, впоследствии — больше учеников, среди них: Зальцман, Фохт, князь Щербатов* и другие. Частная моя школа очень преуспела и до некоторой степени начала обеспечивать меня, по крайней мере оплачивала квартиру и нашу скромную жизнь. Результаты, однако, были не только материальные, но и моральные; успехи учащихся постепенно стали в обществе и в художественных кругах служить к укреплению моей репутации преподавателя рисования и живописи. За несколько лет (с 1889 по 1894) эта репутация так прочно утвердилась за мною, что привела к приглашению меня преподавателем в Училище живописи. На включении меня в состав преподавателей Училища особенно настаивал Поленов, искренне меня ценивший.

Помимо заработка иллюстрациями в журналах и педагогической деятельностью в школе, приносили деньги редкие еще тогда заказы на портрет, а также иногда продавались небольшие картины.

Только постепенно и медленно стала расти покупательная способность публики и понемногу стал укрепляться и интерес к искусству. Да и выставок, в сущности, в те годы было мало: один раз в год — Передвижная, раз или два раза в год — Периодическая — «Общества любителей художеств», игравшая большую роль и сильно развивавшая художественную жизнь Москвы.

Должен признаться, что, поселившись в Москве по окончании своего художественного образования за границей, я был удивлен, как мало московское общество интересовалось живописью и изобразительными искусствами других родов

Меня поражало, например, как слабы были в рисунке некоторые, даже именитые, художники (исключая, конечно, мастеров формы и рисунка, таких, как Репин, Поленов, Серов, В. Васнецов). Некоторые передвижники были в этом смысле просто дилетантами, и дилетантизм этот у большинства передвижников процветал совершенно безнаказанно.

12 На террасе
Одесса
1898



Не форма и не рисунок, а только *сюжет*, т. е. «рассказ о чем-то», главенствовал тогда в работах передвижников. Мы же, молодые художники, группировавшиеся вокруг В. Д. Поленова, нашими работами в области рисунка любыми техниками: углем, карандашом, акварелью, пастелью и т. п. немало способствовали раскрепощению русского искусства от пут сюжетности. Наше поколение добивалось и добилось свободы работать и выставлять наши работы, выполненные любой техникой, а не только маслом, как того требовали тогда передвижники; помнится, что акварельные работы на Передвижную выставку — в те времена — не принимались вовсе.

* * *

Если где-нибудь была малейшая возможность порисовать с натуры — у Коровина ли, Поленова или особенно, правда, несколько позднее, у князя Голицына, то я уж всегда был одним из ревностнейших участников. И о Серове могу сказать то же. Мы стали известны как «записные» охотники, тем более, что, будучи профессорами Училища живописи, должны были «не ударить лицом в грязь». Почти все лучшие художники приходили на рисовальные вечера у Голицына, но многие вовсе и не брались рисовать на глазах у всех. А между тем позировали на этих вечерах самые красивые женщины высшего общества! Как устоять перед такой серьезной художественной задачей, как портрет с натуры?! Но когда хозяйка дома предлагала художникам с «именем» тоже порисовать, они отнекивались и, указывая на Серова или меня, обращались к нам с шутливыми восклицаниями: «Ну, вы уж мастера, вам и книги в руки» или «Мы на людях и в обществе не решаемся» и тому подобное.

Эти вечера устраивались С. Н. Голицыной, супругой бывшего московского городского головы, в их особняке на Большой Никитской. Сама хозяйка тоже рисовала и, как дилетантка, очень недурно. Простота, отсутствие всякой чопорности — все содействовало тому, что, как приглашенные художники, работавшие и не работавшие, так и гости хозяйки — все чувствовали себя хорошо и даже непринужденно. В больших комнатах, примыкавших к той огромной зале, в которой позировали и рисовали, всегда был сервирован чай, приготовлены бутерброды, фрукты, и каждый желавший сам (без слуг) брал себе, что хотел.

Позировали нам, как я уже сказал, очень интересные (в смысле портретных задач) женщины, иногда в исторических, древнерусских костюмах — большей частью это были родственницы хозяйки или близко знакомые домами.



13 Лидия-Елизавета
(Дочь художника)
1903

Трудно было бы найти подобную возможность порисовать интересную натуру без обычных для художника в таких случаях сложностей и хлопот, так что можно было мириться с некоторыми неудобствами. Приходили, например, дамы, приятельницы хозяйки дома, с дочерьми или сыновьями, разными никами, коками и миками, приходили поболтать, поглядеть, как рисуют художники и — кого рисуют. Нагибаясь над рисующими и глядя через свои лорнеты, дамы ахали и восклицали: «Как мило!..», «Ах, как интересно!..», «Ну, как сон... и как похоже уже!» и т. д. Какая глава вышла бы об этих вечерах у настоящего писателя!

Интерес к этим рисовальным вечерам достиг самых высоких сфер. Как-то случайно, оторвавшись на мгновенье от рисунка, я инстинктивно обернулся и вдали, через анфиладу комнат, увидал в столовой всем знакомую высокую худую в генеральском сюртуке фигуру великого князя Сергея Александровича, московского генерал-губернатора. Он беседовал с хозяйкой



14 Эскиз к картине «Дебютантка»
1893

дома. Голицын очень свободно держал себя с ним, может быть, подчеркивая свою независимость; хотя он и был хозяином дома, не провожал его, когда Сергей Александрович ушел в другую комнату.

Я продолжал свою работу. Через несколько минут я услыхал приближавшиеся звон шпор и властные шаги, которые умолкли позади меня. Я продолжал работать, не встав, как будто не знал, кто стоит за моей спиной. Я помню, кого мы рисовали, т. е. кто нам позировал. Это была одна из самых интересных женщин этого круга, просто, изящно одетая; только ожерелье крупного жемчуга служило ей украшением. Вся седая, что очень шло к ней, с молодым, здоровым и прекрасным цветом лица она была настоящей маркизой XVIII века, сошедшей со старинного портрета! Это была княгиня Юсупова, графиня Сумарокова-Эльстон.

Стоявший за моей спиной генерал так долго не отходил от меня, что становилось жутко. Видимо, он сверял сходство моего рисунка-портрета с самой натурой.

На ближайшей периодической выставке «Общества любителей художеств» этот рисунок-портрет Юсуповой был куплен Сергеем Александровичем — стало быть «сверил»! Им же приобретен был другой портрет — набросок с дочери Голицыной, исполненный мною с натуры на одном из таких вечеров.

Придя домой с вечера, на котором присутствовал Сергей Александрович (я воспользовался этим посещением и хорошо понаблюдал его фигуру), я дома, не без подчеркнутости, зарисовал по памяти его стоящим, с характерной осанкой (словно «аршин проглотил»). Рисунок очень удался, ходил по рукам и под конец, увы — пропал, или лучше сказать, «попал» в чьи-то руки... Сергей Александрович был попечителем Училища живописи, в котором Серов и я преподавали.

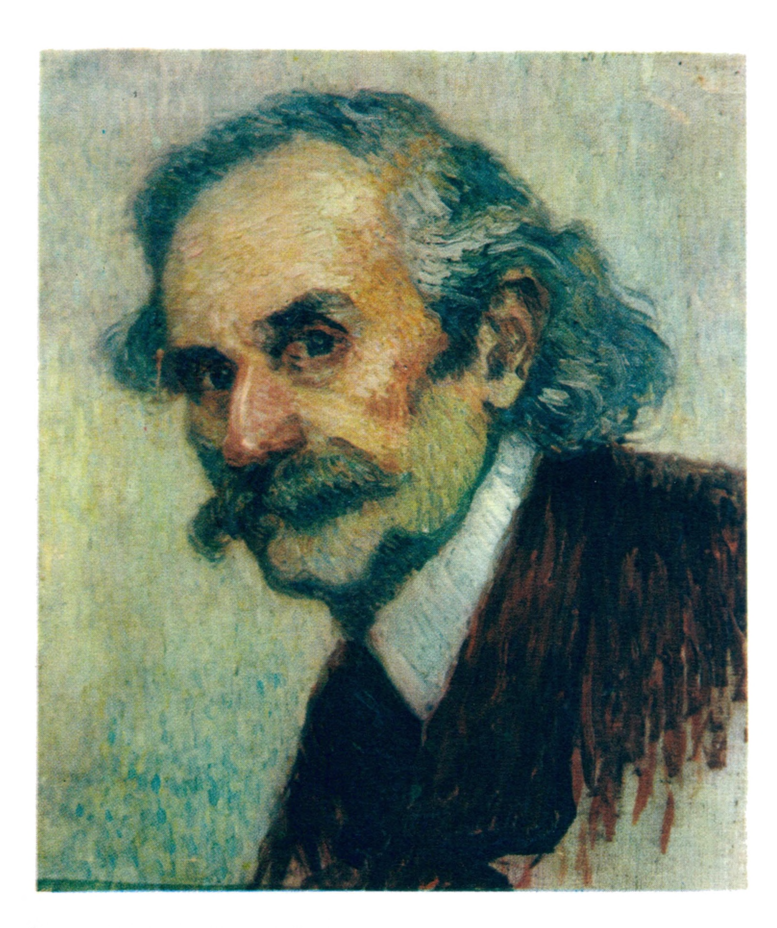
Но вернемся к вечеру у Голицыных.

В этот вечер был еще один «аттракцион»: во время перерыва приехали сестра хозяйки дома госпожа Булыгина, жена премьер-министра, и великий князь Константин Константинович (известный поэт, подписывавшийся К. Р.). По сравнению с Сергеем Александровичем, властным — и на вид и по манерам, — этот был застенчив, жался у стены, как-то стесняясь, и держался весьма просто...

После перерыва мы, «рядовые работники» — Серов и я — и еще два-три любителя продолжали свою работу. Когда мы оба вышли на улицу, Серов с его обычным едким юмором обратился ко мне: «Ну и вечер!.. Прямо пять рублей за вход можно было бы дать!..»

Декорации к «Рафаэлю»
«Артист»
Иллюстрации к Лермонтову

В 1893 году у нас родился второй сын — Александр. Квартира в Оружейном переулке стала уже слишком мала и, главным образом, потому, что мне негде было писать картину большого размера, как мне очень хотелось. Мы переехали в более просторную, в том же районе Садово-Триумфальной, против Духовной семинарии. Здесь я мог позволить себе в первый раз в 1893 году написать большое полотно для выставки, называвшееся «Дебютантка».



15 Портрет дирижера В. Сука
1898

Квартира, конечно, была дороже, но теперь материальное положение стало улучшаться благодаря моей школе рисования, а впоследствии и поступлению в Училище живописи.

Несколько слов о музыке в нашем доме. Несмотря на рождение детей, воспитание их, на ведение, хотя и крайне скромного еще, но растущего хозяйства, музыка и общение с музыкантами благодаря жене занимали большое место в нашей жизни. С музыкантами мы встречались даже чаще, чем с моими коллегами-художниками, людьми, большей частью мало общительными. Несмотря на тесноту квартиры, жена устраивала у нас дома камерные музыкальные вечера, сама всегда исполняя партии рояля; эти вечера собирали много гостей. Один такой особенно памятный вечер был устроен по просьбе дочерей Л. Н. Толстого, который избегал появляться в публичных концертах, а хотел прослушать новое трио Чайковского «На смерть Великого артиста» в интимной обстановке. Трудность предпринимать что-либо у нас дома, даже когда мы стали жить в большой многокомнатной квартире, состояла не только в том, что круг наших знакомых и друзей был обширен — всех не поместишь, но, главным образом, что он состоял из очень уж разных категорий: музыканты и художники, врачи и адвокаты, товарищи по университету, часто — приезжие иностранцы и т. д., словом из людей различных профессий, разных интересов и разных умов — трудно бывало их соединить на одном общем вечере. Приходилось поэтому ограничиваться небольшими группами людей, подходящих друг к другу, а потому гости бывали у нас очень часто: жена моя была чрезвычайно гостеприимна.

* * *

В начале девятисотых годов Московское общество любителей художеств с председателем архитектором К. Быковским* во главе решило устроить (в связи, должно быть, с реформами в петербургской Академии художеств) Первый Всероссийский съезд художников* на манер всяких учительских, медицинских и научных съездов, с очень широкой программой; она должна была закончиться грандиозной художественной, музыкально-театральной постановкой. В целом ряде живых картин по рисункам известных художников эта постановка должна была изобразить «историческое развитие пластических искусств в его главных этапах». В зале Благородного собрания была устроена специально театральная сцена. Для этой постановки композитором Аренским была написана опера «Рафаэль», впоследствии получившая известность; к участию были приглашены лучшие артисты — Станиславский, Ленский и другие; художниками — Поленовым, К. Коровиным, Серовым, А. Васнецовым, С. Малютиным, Касаткиным и мною — написаны были декорации к этим живым картинам.

Случилось так, что, когда я на короткое время должен был выехать в Петербург по делам (в связи с иллюстрациями к «Войне и миру»), на одном из собраний Общества любителей художеств обсуждался и был решен вопрос, какие художники к каким живым картинам будут приглашены писать декорации.

Первая картина была *Греция* (со Станиславским в роли Праксителя), ее решили поручить Поленову. Затем, кажется, *Ренессанс — Данте* (декорации к ней было поручено написать Васнецову и Серову). Далее следовала картина *Рафаэль* — музыка Аренского, с декорациями Пастернака. В заключение (насколько запомнилось) *Русское искусство* — в постановке и в декорациях К. Коровина и С. Малютина.

Так без моего ведома, без моего на то согла-



16 Урок
1898

сия, заглазно, решено было, что к опере «Рафаэль» декорации «напишет Пастернак»... Когда я вернулся из Питера и узнал об этом, то пришел в ужас; я всячески отказывался, просил меня освободить, искренне заверяя, что никогда еще в жизни настоящих декораций не писал, что о такой живописи имею очень слабое представление... Никто и слушать не хотел! Меня успокаивали, что мои товарищи, опытные в этой технике, помогут и т. д.; словом, они уговорили, а я поверил. Когда же пришло время взяться за выполнение дела, никого из обещавших, кто мог бы помочь, не оказалось, и мне самому пришлось преодолевать все непредвиденные и необычные для меня трудности, т. к. вся опера идет в одном действии, а все это одно действие происходит в мастерской Рафаэля... Какая студия была у него? Чтобы быть ближе к исторической правде, пришлось пересмотреть разные исторические и архитектурные источники, но, увы, подходящего ничего, конечно, не оказалось. Я махнул на это рукой и сделал в красках примерный эскиз, который всем понравился и «обещал быть» эффектным и живописным: на главном участке задней стены, выдержанной в тонах, нужных для целого, я написал фреску в стиле раннего периода Ренессанса, а через открытую боковую галерею показал освещенный ярким солнцем итальянский дворик того же времени, с фонтанчиком, скульптурой, небом и т. д. Пока я приводил все в перспективу и переносил эскиз в требуемую величину огромного холста, то с непривычки безумно физически уставал. Обещанных «опытных» помощников все еще не оказывалось и пришлось взять двух моих учеников для простой физической помощи. Затем я стал писать окутанную полумраком заднюю стену, как контраст к будущему освещенному дворику, и все время был в отчаянии, что все какая-то грязь получается; чем дальше, тем очевиднее мне становилось, что я ужасно как оскандалюсь, когда декорацию повесят и все ее увидят! И зачем не отказался я вовремя и наотрез от такой насильно мне навязанной задачи? Как мог я поверить в чью-либо помощь?!.

Мрачные мысли стали овладевать мною, я чувствовал себя подавленным и глубоко несчастным. Между тем срок сдачи работы подходил все ближе. Наконец, я стал писать освещенный солнцем дворик и сад и чем больше я записывал холст, тем легче и легче становилось на душе... А когда весь дворик и сад были написаны, и я поднялся на лестницу[1], чтобы окинуть взором всю декорацию разом,— точно волшебство какое-то совершилось: вся декорация ожила! И то, что меня сперва приводило в уныние — этот грязный фон с фреской,— сразу получило надлежащий тон и силу, как это было и на эскизе и, в свою очередь, подняло еще больше живописную красоту освещенного «пленера» — и все заиграло! Дворик и сад вдруг ушли вглубь... сколько воздуха! Как горит все там, освещенное солнцем! «Я спасен!» — почти крикнул я, и радость охватила меня!

В это же время, в одном из соседних помещений Исторического музея, где нам предоставлено было писать декорацию, работал В. Д. Поленов. На его долю выпало написать декорацию к первой живой картине на тему «Античный мир». На берегу Эгейского моря видна была часть храма, перед которым стояла Венера Милосская (настоящая копия — гипсовый слепок с парижского оригинала), а перед ней Пракситель — Станиславский (кажется, он выступал под своей настоящей фамилией — Алексеев) в костюме эллина, молодой, красивый, мало еще известный тогда, он должен был декламировать хвалу классической красоте и

[1] Так как декорация лежит на полу (прикрепленная) и ее пишут в этом положении, то, чтобы увидеть ее сразу издали всю, надо влезть на высокую стоячую лестницу. *Прим. автора.*



17 Игроки
Иллюстрация к драме
М. Ю. Лермонтова «Маскарад»
1891

искусству. Насколько я помню, декорация Поленова изображала фон для всей картины, т. е. небо, часть храма и дальнее море.

Надо было видеть, как мастерски и с каким опытом писал Поленов, этот создатель русского нового театрально-декорационного искусства, повлиявшего на декорационную живопись и на Западе!

Когда я как-то раз зашел к нему в момент моего крайне мрачного настроения, то в восторг пришел, видя, как легко, как просто и быстро писал он, с поражающей уверенностью и знанием того, что должно получиться на расстоянии, когда высохнут краски! Широкой кистью махнет он от края до края — и вот тебе волна подкатывает к берегу; махнет раз, два, три — и колонна храма стоит, охваченная солнечным светом и т. д. Дивная декорация!

Окончив мою работу, я снова зашел к Поленову, пришедшему дня за три лишь до срока, чтобы успеть с помощником дописать свою декорацию, попросил его зайти ко мне в мастерскую и, если что нужно и можно, посоветовать; я знал его непредвзятость и верил в искренность его расположения ко мне, как к художнику и человеку. Он был в полном и лучшем смысле слова благороднейшим джентльменом. Этим он выделялся среди всех наших старых и молодых художников.

Когда Поленов зашел ко мне в мастерскую и поднялся на лестницу, он стал поздравлять меня с успехом и не хотел даже верить, что я никогда раньше не писал декораций... Я видел, что работа ему искренне понравилась, и потому испытывал большую радость.

Но радоваться-то было еще рано. — Мне пришлось еще справиться с задачей, совершенно не относившейся ко мне, и к тому же — в самую последнюю минуту. По уговору, моей обязанностью было написать только декорацию. Сама же постановка оперы, т. е. реквизит, костюмы и прочее, была возложена на Ленского и Быковского*, мало известного художника, брата архитектора. Когда я пришел на генеральную репетицию, моему ужасу не было предела, боже мой, что я вижу! Декорация моя уже висит и производит еще лучшее впечатле-



18 Спящая
(Жена художника)
1891

ние, чем в мастерской, на полу. Но на авансцене, с правой и левой стороны, стоят два небольших, новеньких, только что присланных из магазина мольберта-треножника в стиле «рококо», а на одном из них укреплена не то фотография, не то гравюра — с Дрезденской Мадонны!.. Я пришел в ужас от общего анахронизма и мещанской дешевки современной «меблировки»! Бросился искать Быковского, но, конечно, найти его не смог; да если бы и нашел, толку было бы мало — едва ли он понял, в чем его промах. Но где же теперь достать старые, тяжелые мольберты, на которых писали в старину большие картины?! Я помчался в Училище живописи, разыскал там 2—3 подходящих, старых громоздких мольберта и упросил тотчас же их прислать в Благородное собрание, ибо на другой день уже должен был состояться спектакль!.. За кое-какой, но настоящей ренессансной мебелью, вроде кресел и табуретов, я полетел к Савве Ивановичу Мамонтову, зная, что у него найду желаемое. Мамонтов, меценат, сам занимавшийся искусством и музыкой, основал Русскую частную оперу в Москве и создал замечательный кустарный художественный очаг в Абрамцеве, где иногда гостили его друзья-художники; в Абрамцеве изготовляли прекрасную керамику по рисункам лучших художников; здесь же писались Поленовым и другими художниками декорации и ставились оригинальные пьесы для детей. Мамонтов был делец нового типа, всесильный, властный, строитель железных дорог. Впоследствии он попал под суд, но был оправдан и освобожден. Только за то хотя бы, что он «открыл» Шаляпина, можно простить ему все его недостатки.

Мамонтов только что вернулся с генеральной репетиции описываемой постановки и был не



19 Жозефина-Иоанна
(Дочь художника)
1900



20 Иллюстрация к поэме
М. Ю. Лермонтова «Мцыри»
1891

в духе, когда я вошел к нему в кабинет. Я рассказал ему, в чем дело, в какой ужас я пришел, увидав эти два новеньких — прямо из магазина — мольбертика и эту мещанскую мебель у... Рафаэля! И просил у него разрешения взять несколько разных подлинных ренессансных кресел, табуреток и т. д.
Вот какой, вкратце и приблизительно, диалог произошел между нами:
Мамонтов: «Я сейчас оттуда... и видел сам... Ничего не дам! Вы за все ответственны — раз вы пишете декорацию...»
Я: «Да что Вы, Савва Иванович! Вот на этой афише ведь сказано, что я пишу декорацию, постановку же поручили Ленскому и художнику Быковскому и, стало быть, сценарий, мебель, костюмы и пр., — все на их ответственности».
Мамонтов: «Все равно! Художник, писавший декорацию, отвечает за все!.. Я вас разделаю в газетах!.. Я «бросаю вам перчатку...»
Я (не без улыбки): «Пожалуйста, Савва Иванович, сколько угодно «разделывайте», я подымаю Вашу «перчатку», — и в том же роде дальше...
Но табуреты и все прочее после долгих уговоров я в конце концов получил, и тем наша «дуэль» и кончилась.
Как я впоследствии узнал, Мамонтов очень не любил Аренского и его музыку и у него с ним были какие-то музыкальные «счеты», которых он ему простить не мог, к тому же приглашен был не тот дирижер для «Рафаэля», которого хотел Мамонтов. Словом, я чуть не попал в «козлы отпущения», но, к счастью, все вовремя выяснилось и кончилось прекрасно.

* * *

Первый съезд художников послужил мне на пользу. Съезд этот, вероятно, отчасти повлиял на решение Совета Училища живописи принять меня в состав его преподавателей.
Итак, в моей жизни 1893 год знаменателен знакомством и сближением с Толстым (о чем я рассказываю в воспоминаниях, посвященных

Толстому), а 1894 — поступлением в Училище живописи, которое в свою очередь определило большой период моей, могу сказать, счастливой жизни и работы в любимом Училище.

* * *

Появление моих рисунков и иллюстраций в «Артисте» знакомило публику и еще единичных в те времена издателей художественных журналов с моими работами. Вскоре после моего переезда в Москву, приблизительно в начале 1891 года, ко мне явился один из пайщиков — членов типографского товарищества «Братья Кушнеревы» (крупной, известной в то время, московской печатной фирмы), Петр Петрович Кончаловский, с предложением взять на себя общее руководство художественной и технической частью иллюстрированного издания Лермонтова, задуманного кушнеревским товариществом*.

П. П. Кончаловский, отец известного ныне художника Петра Кончаловского, был очень милым, задушевным увлекающимся человеком. Мы быстро сблизились с ним лично и семьями, и искренняя наша дружба продолжалась всю жизнь. Петя — его сын — еще гимназистом стал брать у меня первые уроки рисования.

Такое (иллюстрированное) издание произведений Лермонтова было редким, а в то время, может быть, и первым в своем роде, и несмотря на некоторые неизбежные обычно недочеты в репродуцировании, имело большой успех и быстро разошлось, так что пришлось выпустить второе издание, что чрезвычайно редко бывает с дорогими иллюстрированными книгами. Видимо, и второе издание разошлось еще при жизни издателя П. П. Кончаловского*.

Издательство, и главным образом Кончаловский, охотно согласились с моим предложением — привлечь к участию возможно более широкий круг русских художников, и уже известных и талантливых молодых, приобретших некоторое имя.

Среди предложенных мною сотрудников был и Врубель. С Врубелем я встречался и раньше, но как и где мы познакомились, не помню. Быть может, он был мне известен по Одесской школе рисования, где он учился еще до меня; рассказывал же о нем мне художник Костанди. Врубель, окончив свою роспись Киевского собора*, переехал в Москву, поселился у Остроухова в его мастерской вблизи от набережной, кажется, на Ленивке; он очень бедствовал. Он был прекрасным талантливым рисовальщиком и даровитым, выдающимся живописцем-художником.

Кроме своего увлечения Александром Ивановым, Врубель был также под влиянием весьма известного тогда и почти забытого теперь художника Фортуни*; Врубель подражал манере и технике Фортуни в передаче мельчайших подробностей, в деталях формы (филигранная работа кристалловидными «планчиками»).

Врубель был приглашен к участию в издании Кушнерева. Когда им были сделаны первые иллюстрации к «Демону» (каждый художник сам выбирал, что ему больше по душе было иллюстрировать) и когда «для одобрения» рисунки были показаны директорам типографии, они пришли в ужас, и, конечно, досталось Кончаловскому, допустившему художника-«декадента» к иллюстрированию «Демона». Естественно, вся вина падала на меня, как на ответственного руководителя художественной частью. К счастью, Кончаловский оказался редким издателем, не столько заботившимся о коммерческих успехах фирмы, сколько о хорошо изданной книге. Как человек увлекающийся и искренне любящий искусство, он ценил огромное художественное дарование Врубеля и сумел отстоять его перед своими коллегами, директорами издательств.

Несмотря на то, что Врубеля пригласили по моей просьбе и что за него попало от директоров Товарищества мне же, он поверил все-таки какой-то сплетне и мы как-то разошлись с ним. Только через много лет, когда улеглись интриги, он убедился в моих симпатиях и доброжелательных чувствах к нему.

Как-то за одним товарищеским обедом я сидел рядом с Врубелем и помнится, первый заговорил с ним. Я сказал, что пользуюсь этой нашей встречей, чтобы разъяснить недоразумение; что в свое время на меня наклеветали и я перед ним никогда ни в чем не покривил душой; он достаточно времени имел, чтобы убедиться в этом и т. д.

На это, перебивая меня, Врубель вдруг сказал: «Да! я вам простить не мог, что вы — такой художник, — и знаетесь с Толстым!..» Такого абсурда я уж вовсе не ожидал! Нужно знать Врубеля, чтобы поверить, что он — человек парадоксальный, а, возможно, тогда уже и больной — мог сказать такую нелепость.

Не помню уж, как разговор перешел на «Демона». «Я теперь сделал нового «Демона»! — сказал он. «Вот приходите ко мне, мне именно

Вам, рисовальщику, хотелось бы его показать; он Вам, я знаю, понравится; я всего его по натуре прошел».

Я уже сказал, что надо было хорошо знать Врубеля, чтобы понять, каким оригиналом был этот человек; он, например, терпеть не мог Рембрандта да и вообще всю голландскую живопись; ценил высоко и любил только итальянское искусство, знал итальянских мастеров, как никто из русских художников; великолепно владел он натурой, которая ему и не нужна была, ибо по памяти, от себя, прекрасно умел нарисовать фигуру в любом виде и положении (иногда даже позволял себе утрировать форму), в любом историческом костюме любого столетия и стиля. Редко кто у нас из художников был так образован (Врубель кончил, кажется, и университет*). Он вынес из Академии все то лучшее в смысле художественного образования, что может Академия дать талантливому от природы ученику. Говорили, будто он польского происхождения, и точно, что-то от польского аристократа в нем было.

Иллюстрации к лермонтовскому изданию создали Врубелю громкое имя, и публика, как всегда бывает, разделилась на «приемлющих» и «отвергающих». Особенно это относилось к его «Демону» (несколько театральному), который с небольшого листа рисовальной бумаги вскоре перекочевал на огромные холсты. Его самого «Демон», видимо, не удовлетворял; он много раз исправлял его, переписывал, переделывал, будучи уже психически больным.

Прекрасными рисунками, врезавшимися в мою память на всю жизнь, были его «Тамара в гробу» и два-три рисунка к «Герою нашего времени».

Это лермонтовское издание с иллюстрациями почти всех русских художников того времени было своего рода смотром и даже состязанием. Выражаясь словами бородинского ветерана — «Немногие вернулись с поля...» И как раз самые прославленные оказались слабыми. Трудная это штука — иллюстрация!.. А гордые передвижники — с высоты своего величия так презрительно отзывались об этом роде искусства!..*

Вспоминаю по этому поводу Серова, который говорил: «Если на десять иллюстраций хоть одна мало-мальски удачна, то это огромное достижение. Вот, в «Маскараде», у Вас — «игроки»... вот это мне нравится». Эту иллюстрацию я сам находил лучшей — по переданной среде, по атмосфере и духу времени, отразившимся в рисунке. Не помню, какие еще два или три рисунка упомянул Серов (и не из вежливости ли только?)... Я очень сожалею, что не имею этого издания здесь, под рукой, чтобы проверить свои воспоминания о нем.

* * *

Мою вторую большую картину — «Молитва слепых детей», законченную и присланную на передвижную выставку в 1890 году, жюри выставки забаллотировало. А между тем картина представляла интерес своими живописными задачами. Группа слепых детей, подростков и постарше на вечерней молитве в приютской церкви. Тут же стоят надзиратель и надзирательница. Искусственный свет падает сверху (самих ламп не видно) на лица с характерным для слепых (особенно детей) выражением. Искусственное освещение (свечи, лампы, впоследствии электрическое освещение) как живописная задача в дальнейшем стало одним из моих любимых мотивов. Достаточно назвать картины разных лет: «Дебютантка», «Зайчик», «Заседание Совета преподавателей», «Толстой с семьей», «Вечеринка» и т. д.

В следующие затем годы я выставлял на передвижных выставках картины: «Домой на ро-

21 «Глазок»
1905





22 Портрет сыновей художника 1905

дину», «Муки творчества», «Дебютантка». Но вот, в 1894 году я написал композицию «Накануне экзаменов»; эту картину с трудом, одним только голосом большинства приняли, и то лишь для выставок в Петербурге и Москве; при этом сочли ее недостойной быть посланной в путешествие по провинции. А между тем на Международной мюнхенской выставке 1895 года эта же самая картина получила *вторую золотую медаль*, а на Всемирной выставке в Париже, в 1900 году, она же была приобретена знаменитым Люксембургским музеем; в те времена это было высшим в Европе успехом, какой только мог выпасть на долю художника.

Товарищество передвижных выставок было единственной организацией, воспитывавшей массы в художественном отношении. Так как передвижные выставки в те времена были самыми значительными, влиятельными в России, то, естественно, каждый молодой художник старался участвовать в них, — даже если не разделял эстетических принципов этого общества. В свое время передовое, боровшееся с рутиной академизма, революционное общество, оно теперь, старея, стало застывшим и косным. Старшие члены Товарищества находились в резком противодействии по отношению к более молодым. Нас, молодых художников, презрительно именовали «экспонентами», так как у нас не было прав членов общества и потому мы подвергались строжайшему жюри, в то время как члены общества выставляли свои картины без жюри; с нами обращались вообще самым строгим образом. Дошло до того даже (в наши дни это кажется невероятным!), что Ярошенко, этот столп передвижничества, рассылал «экспонентам» официальный «циркуляр» с наивнейшим, чтобы не сказать больше, перечислением сюжетов, какие можно писать для присылки на передвижную выставку, с указанием особо «желательных», с определением даже манеры и техники исполнения... Главным в картине был сюжет.

Просто не верится, что эта директивная бумага, определявшая «как надо и как не надо писать картины», — быль, а не сказка-выдумка. Это исторический документ поздней стадии передвижничества*.

Группой некоторых молодых художников-экс-

понентов (собственно, нашим «поленовским кружком») была составлена «бумага»*, нечто вроде протеста, за подписью всех участников, касавшаяся главным образом выборов в члены Товарищества передвижников.

В результате были проведены некоторые реформы* в структуре Товарищества, еще более укрепившие прежнее положение старых членов, избравших свой «Совет»; он еще более ослабил значение и возможности новоизбранных членов, после чего и были проведены выборы некоторых «экспонентов» в члены (ни Коровин, ни я, конечно, не были выбраны и на будущий год). Год спустя Е. Д. Поленовой, Головину и мне «даровано» было право на *один только год* выставить картины вне жюри.

23 Косари
Одесса
Альбомная зарисовка
1901



* * *

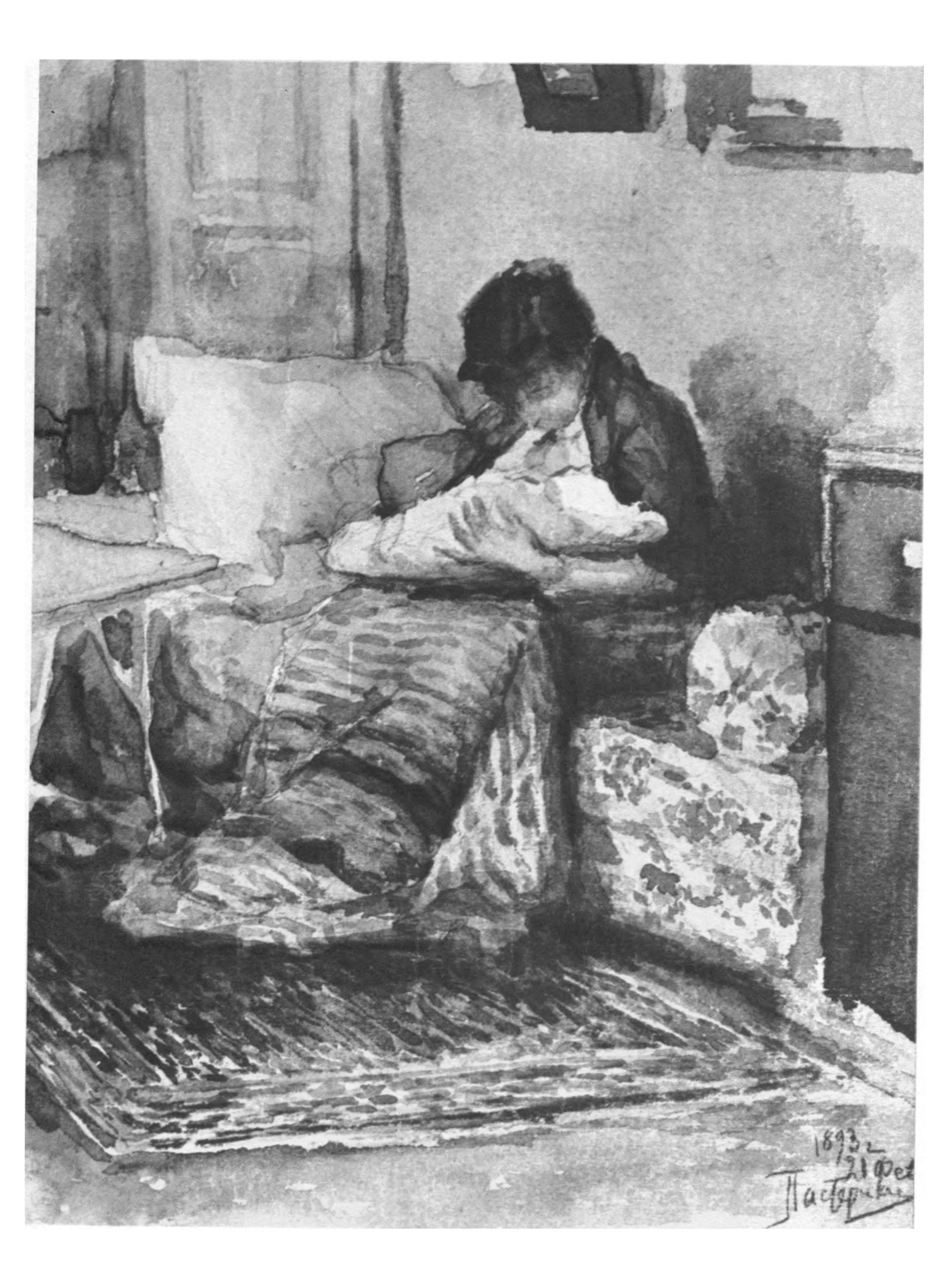
Недовольство передвижниками было проявлено не только нами, молодыми художниками, но даже и одним из виднейших членов Товарищества, крупнейшим художником русского искусства, И. Е. Репиным. Он временно отказался от них и устроил свою собственную выставку*, на которую пригласил к участию Поленова, Головина, кажется, — не помню точно — Нестерова и меня. С этой целью он приезжал в Москву и был у меня в мастерской, просить об участии (было это в 1896 году). Репин прекрасно относился ко мне, к моим работам, рисункам и иллюстрациям; иногда он отсылал своих учеников ко мне, как к лучшему учителю и т. д. Предложение участвовать в его выставке было для нас чрезвычайно лестным. Это демонстративно подчеркивало симпатии Репина к молодым, избранным им участникам его выставки. Он рассказал мне в своем особом повышенном тоне, как он «повздорил» с передвижниками, и я услышал много не слишком лестного для них. Я дал ему небольшую картину «Музыкант», которая была приобретена на этой выставке княгиней Тенишевой для ее галереи.

Теперь, когда имеется такой выбор всевозможных выставок, может показаться странным, что молодые русские художники упорно домогались участия в несимпатизирующем им художественном обществе, и что я много внимания здесь уделяю передвижникам. Конечно, теперь, в то время как я пишу об этом, это все — «история» (мне пошел 80-й год), но было время, когда, как я уже говорил, Товарищество передвижных выставок было единственным значительным художественным объединением, и только участвуя на его выставках, начинающие художники имели возможность знакомить публику со своей работой.

* * *

Первая революция — 1905 года, — видимо, заставила Академию художеств вспомнить, что нужно и ей быть «на высоте». Пять художников «за известность» получили звание академиков* — Врубель, Иванов, К. Коровин, Малютин и я. Те самые передвижники, которые в 90-х годах преследовали нас и не избирали даже в члены Товарищества, сами ставшие теперь академиками, вынуждены были присудить и нам звание академиков!

24 Материнство
1893


1893 г
21 Фев

Но к середине 90-х годов я уже не реагировал более на неизбирание меня в члены Товарищества передвижников; как они сами, так и их искусство перестали интересовать меня, и я совсем бросил мысль об участии на их выставках*; особенно после того, как слишком очевидным стало их недоброжелательство, сказавшееся в отношении к моей картине «Накануне экзаменов». И я не счел нужным воспользоваться их разрешением на один год выставить картину «без жюри».

Училище живописи, ваяния и зодчества

Вскоре после Художественного съезда летом 1894 года ко мне приехал директор Училища живописи князь А. Е. Львов, тогда еще секретарь Московского художественного общества, и передал мне, как от себя лично, так и от Педагогического совета Училища, приглашение войти в число преподавателей Училища.

* * *

С поступлением в Училище преподавателем становилось более прочным и устойчивым мое материальное положение — заботы о завтрашнем дне постепенно отпадали, и я смог свободное от преподавания время отдавать своему художественно-живописному творчеству. Как ни мал месячный оклад преподавателя, но главная опора была — «казенная» квартира с мастерской. Кроме того, князю Львову вскоре удалось добиться многих улучшений в судьбе Училища*, между прочим, и в материальном положении преподавателей. Вообще он беспрестанно заботился обо всем, что могло быть полезным Училищу, и старался привлечь к преподаванию в нем лучшие художественные силы страны. Все его планы шли от полноты желаний создать первоклассное Училище.

После преобразования петербургской Академии художеств некоторые преподаватели Московского училища живописи перешли в обновленную Академию. На их место князем Львовым приглашены были наиболее талантливые художники, — достаточно назвать Серова, Паоло Трубецкого, К. Коровина. Стараюсь припомнить всех художников, приглашенных вместе со мною в состав преподавателей, и если память не изменяет мне, это были, кроме названных: Архипов, Бакшеев, А. Васнецов, Волнухин, С. Иванов, С. Коровин, Касаткин, Н. Клодт, А. Корин, Малютин.

По старому уставу на всякое изменение, на всякую реформу в жизни Училища нужно было получить санкцию петербургской Академии, и огромных усилий, труда и времени понадобилось, чтобы провести новый устав, дававший Училищу права высшего учебного заведения. Препятствия и тормозы в течение многих лет были следствием только ревности и соперничества петербургской Академии художеств, имевшей власть над Училищем и не желавшей лишать себя этой власти. Очень трудно вкратце передать все перипетии этой борьбы, и не место здесь писать историю роста Училища за время нашего преподавательства. Если еще жить буду и смогу иметь под рукой материал исторический, я очень хотел бы написать «Историю Училища»*. Особенно за время 1894—1920.

На основании собственного опыта и знакомства с западными аналогичными художественными учреждениями (а я осматривал разные школы на Западе, о наших и говорить нечего), могу искренне и смело сказать, что наше Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, *единственным* художественным училищем — как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников и отсутствию казенщины, которая обычно служит тормозом в деле художественного развития и обучения. Князю Львову удалось достичь всего этого с огромными трудностями. Он устранил в Училище бюрократизм, который процветает почти во всех академиях, и рутину, идущую рука об руку с казенщиной. Повторяю, и на Западе не было в те времена подобной школы.

* * *

Конечно бывали и разногласия, и недочеты, но без этого ни один живой, развивающийся организм немыслим. Постепенно Училище расширялось, в результате чего появились новые мастерские: портретная, пейзажная и мастерская по изучению животных. Также была организована обособленная часть Училища начального характера, так называемое «Общеобразовательное отделение» для подготовки учащихся — большей частью из малограмотных,

25 «Зайчик»
Эскиз к картине
1901


1901
Пастернак



26 Портрет жены художника
1905

но талантливых крестьян — к переходу в высшее художественное отделение.

В момент моего поступления в Училище, оно состояло из трех художественных классов: 1) головного (гипсового), 2) фигурного (гипсового) и 3) натурного класса. В состав художников-преподавателей входили В. Маковский, И. Прянишников, К. Лебедев, К. Горский*, Е. Сорокин и другие. В связи с новым Уставом, принятым Академией, некоторые из них перешли профессорами в Академию; на место В. Маковского я и был приглашен преподавателем фигурного класса. Впоследствии из прежнего состава остался один лишь Горский, в качестве преподавателя головного класса. Одно время, уже при новом составе, но до избрания Серова, натурным классом руководил Константин Аполлонович Савицкий (он заменил умершего Е. С. Сорокина) — талантливый в свое время и не «вихлястый»[1] художник, очень милый и порядочный человек. Он перешел затем профессором в Академию. Вскоре он умер. Семьями мы с ним были дружны. Одного из его сыновей — Гогу* — считали очень способным учеником в Академии, но я его вскоре потерял из виду.

К. А. Савицкий был правоверный передвижник — в лучшем смысле слова. Мы друг друга очень уважали. Однажды, приехав из Питера, он зашел ко мне в мастерскую и увидев один из моих последних импрессионистических этюдов глубоко вздохнул и... уже мрачно произнес: «И вы... тоже!..» — и ушел расстроенный...

Для руководства тремя новыми специальными мастерскими или «классами» (портретной, пейзажной и мастерской по изучению животных) потребовалось пополнить состав молодых преподавателей и надо было пригласить преподавателей для «общеобразовательного» отделения. Советом преподавателей были избраны: в портретную мастерскую В. Серов*, который некоторое время до этого руководил натурным классом; в натурный класс — я; в пейзажную мастерскую — И. Левитан (после его смерти мастерской стал заведывать А. Васнецов); в

[1] «Вихлястый» — излюбленное словцо В. А. Серова. *Прим. автора.*

мастерскую по изучению животных — А. Степанов. В портретную мастерскую еще перешел вторым преподавателем — по определению Совета — К. Коровин. Таким образом, уже один этот блестящий состав преподавателей говорит о высоком уровне Училища; стремлением директора было укрепить Училище наилучшими представителями художественной жизни страны, чтобы дать его ученикам наилучшее образование и ввести их в особую творческую атмосферу.

* * *

Несмотря на мизерное жалованье, полагавшееся по старому уставу художникам-преподавателям (50 рублей в месяц при очень маленькой квартире, но с мастерской), я с увлечением взялся за преподавательскую работу*. Поступив в фигурный класс, я вел его года два; потом был назначен руководителем натурного класса. Вскоре, благодаря заботам и хлопотам директора об улучшении материального положения преподавателей, жалованье повысилось втрое против прежнего.

С самого начала я с постоянной готовностью и большим воодушевлением отдавал свои силы делу преподавания, искренне полюбил Училище и в течение почти четверти века, где только мог, служил знаниями и опытом Училищу и старался быть ему на пользу. Так, например, имея университетское образование и зная немного иностранные языки, я взял на себя помощь художественной библиотеке Училища в отношении ее пополнения, выписывая художественные издания и лучшие репродукции-фотографии (Брауна) с оригиналов старых мастеров, главным образом, с голов (в натуральную величину), и заграничные художественные журналы, знакомившие учащихся с состоянием искусства на Западе.

С большими трудностями добился я устройства и оборудования офортной мастерской и уговорил своего коллегу художника С. В. Иванова взять на себя руководство этой мастерской.

27 За чтением
1905



* * *

Но вернемся ко времени моего поступления преподавателем в Училище живописи. В то время в фигурном классе еще числилась ученицей та самая графиня Толстая, которая когда-то — когда я всеми силами рвался поступить учеником в это Училище — отняла у меня вакансию. Ей-то я и обязан тем, что поехал учиться за границу.

Мне удалось внести некоторое «оживление» в фигурный класс введением — по опыту мюнхенской школы — рисунка с живой натуры как полуфигуры, так и целой фигуры человека. Также старался я привить вкус и охоту к овладению рисунком с целых гипсовых фигур.

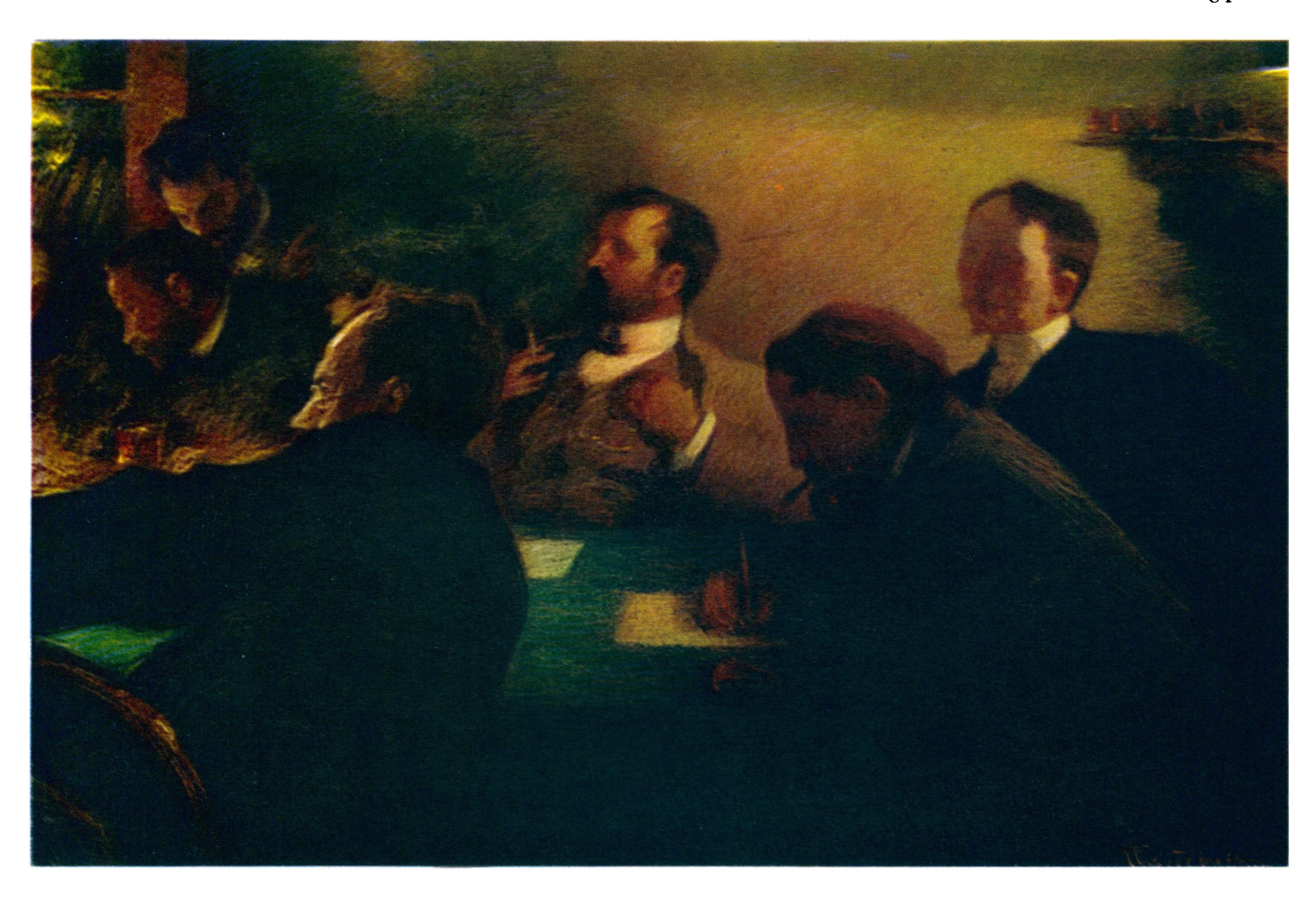
28 Утренний чай («Лидок») 1907



Я ввел в моем классе также новый тогда, в Мюнхене усвоенный мною, метод рисования голов с натуры углем. Этот метод прочно привился в Училище; его развивали окончившие Училище ученики, которые открывали свои частные школы (выше я упомянул о них). С переходом Серова из натурного класса во вновь учрежденную портретную мастерскую Совет преподавателей назначил меня, к большой моей радости, руководителем натурного класса. Я полюбил этот класс особенно; я считал и считаю самым важным и необходимым во всей системе художественного образования именно этот класс и главной основой и завершением всей системы — в отношении изучения живой и обнаженной человеческой фигуры. Серов очень верно и метко назвал этот класс «костоправным», исчерпывающим все задачи школьной художественной грамоты. Не раз выражал Серов свое сожаление, что покинул его и что взял на себя руководство портретным классом.

По системе, оставшейся в Училище еще от старого устава, на каждый класс полагалось по два преподавателя. Установлено было это потому, что занятия шли и днем и вечером ежедневно, в течение всего учебного года, руководители же чередовались в своих обязанностях, и такая система давала возможность преподавателям-художникам в свободные от преподавания часы работать в своей мастерской творчески. В натурном классе преподавал кроме меня Абрам Ефимович Архипов. Мы чередовались с ним через месяц, так как это для личной работы было полезнее, чем чередование через день, как делалось в других классах. Абрам Ефимович был талантливым художником, корректным человеком и товарищем с врожденным тактом, с ним у меня за четверть века совместной службы ни единого конфликта, ни единого расхождения или трения, ни единого столкновения по классу не было, а только самое дружеское, внимательное отношение друг к другу.

Пребывание в этом классе, в котором ученики писали и рисовали только с обнаженной — мужской и женской — натуры и в натуральную величину, в противоположность прежним маленьким этюдам с одного и того же казенного натурщика Ивана, было чрезвычайно полезно и для меня лично, ибо я мог сам рисовать и с натуры набрасывать вместе с учениками; для меня такие наброски были чем-то вроде ежедневных упражнений пианистов на рояле. Постоянное присутствие живой натуры перед гла-



29 Заседание Совета преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества
1902

зами, контакт и одновременная работа с молодежью — моими учениками — были очень поучительны и для меня самого; все это приучало при исправлении рисунков с натуры к необходимости самому «крепко сидеть в седле» и постоянно меня развивало.

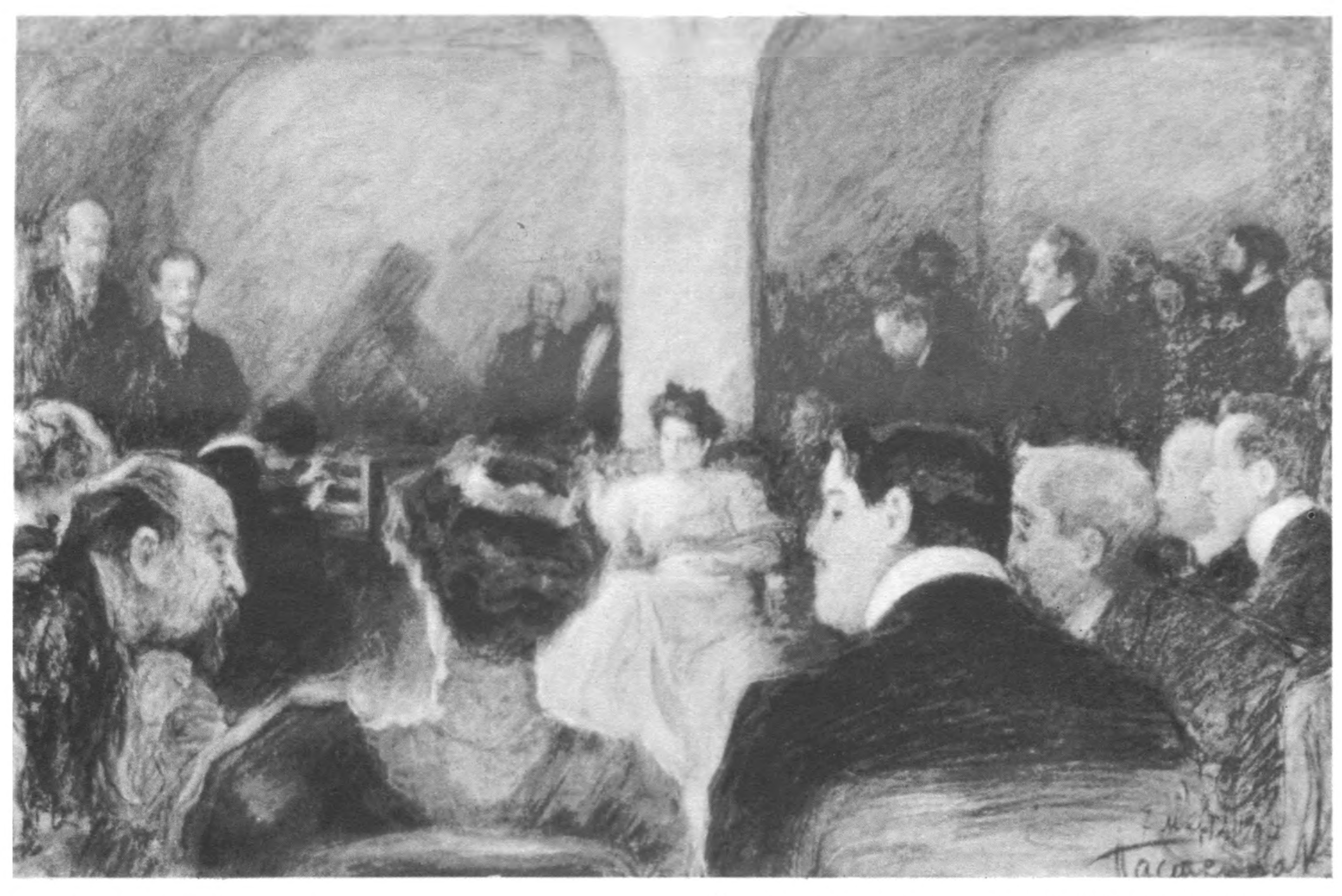
* * *

Приглашение в Училище в качестве преподавателя Серова и его пребывание там, благодаря огромному художественному и моральному авторитету, приобретенному Серовым в русском искусстве, было для Училища чрезвычайно полезно и благотворно влияло на ход занятий и на успешное развитие художественного обучения. Присутствие Серова в Училище укрепляло его Педагогический совет. И пока Серов оставался в Училище и преподавал в своем портретном классе с присущей ему исключительной добросовестностью и искренним, глубоко серьезным отношением к своей работе, Училище в течение 10—12 лет жило нормальной и спокойной жизнью и во всем преуспевало.

...Но с какого-то времени с Запада (из Парижа) к нам стали проникать новые художественные течения. Эти течения, при все большей смене одних «измов» другими и при всей своей неустойчивости, стали серьезной угрозой, правда, не столько для самого искусства, сколько для художественного образования — они, по сути дела, подрывали основы художественной школьной грамоты.

Не будучи по духу «ретроградами» в искусстве, Серов и я силой самих событий объявлялись таковыми, поскольку нам приходилось горой отстаивать необходимость и важность серьезной школы художественной грамотности (т. е. овладение рисунком) как необходимой подготовки к любому дальнейшему применению «выученного» будущими деятелями искусства, самостоятельно работающими художниками.

Серьезной волне «переоценок» подверглись тогда все художественные школы и на Западе и у нас; вред, нанесенный этими узко понимаемыми «измами» художественному образованию, ощутим еще и по сей день. Оглядываясь



30 Концерт Ванды Ландовска
1907

же назад, явственно видишь и *неизбежность* происшедшего и то, что оно внесло не столько нового, нужного, полезного и хорошего (признать и это следует), сколько, наоборот, только *отодвинуло и надолго задержало* развитие *художественного — но все же школьного*! — образования; однако еще и ныне школы продолжают методы обучения, принятые нами в нашем старом Училище.

Тут следовало бы указать также на большую роль московских собраний картин и галерей частных коллекционеров, которые в первое десятилетие века возникали и множились в Москве (а также и в Петербурге); эти собрания и галереи оказывали, несомненно, очень важное и серьезное влияние на развитие художественного понимания и вкуса широкой публики, а, главным образом, молодых, начинающих свою деятельность художников и учеников наших художественных школ. Рядом с известными дворянскими именами, носители которых из рода в род хранили и пополняли свои художественные сокровища, появились и новые имена — крупного купечества.

Одним из первых и самым значительным, и по размерам и по художественно-историческому значению, было, конечно, собрание братьев Третьяковых. Кроме них назову лишь нескольких коллекционеров: Морозовы*, Востряков, Остроухов, Цветков, Солдатенков, Мосолов, Ланговой, Гиршман, Высоцкий*. С начала 90-х годов с особенным воодушевлением стали заниматься делом собирания картин и других предметов искусства братья Щукины*.

Поскольку помнится, Иван Иванович Щукин, вначале собиравший древнерусскую утварь, ткани и костюмы, впоследствии сосредоточил свое внимание на живописи испанских мастеров; были у него и произведения некоторых современных французских художников.

Дмитрий Иванович собирал старых мастеров (главным образом, голландцев). Любопытный случай мне рассказывал Л-й*. Приходит он как-то к Дмитрию Ивановичу осматривать его великолепное собрание, замечает новую картину и спрашивает — «А это что у вас там наверху?» — «Ах, пустяки!» — «Да покажите!» — «Право не стоит, я ее отдам, ну ее!» Потом оказалось, что это был Вермеер ван Дельфт, который теперь красуется в Гаагском музее (женская фигура, ночью)*.

Что касается Сергея Ивановича Щукина, то он собирать стал поздно. Сначала очень мало. Среди картин преимущественно французских импрессионистов я видел, бывая у него в задних жилых комнатах, еще и Сурикова и даже мой рисунок углем головы старика (мюнхенского времени). Но постепенно прекрасные французские произведения стали вытеснять немногие и мало значащие работы русских художников, какие у него вначале имелись. Щукин одно время устраивал у себя блестящие вечера камерной музыки с обилием — помимо яств и пития — чудных огромных букетов красных роз. В антрактах гостеприимный хозяин показывал свое собрание замечательных французских художников — Сезанна, Дега, Ренуара, Моне, Сислея и других.

Однажды Серов и я были одни у Щукина. «А вот я покажу вам», — приоткрывая тяжелую оконную портьеру проговорил он и вынул оттуда первого своего Гогена («Маоританскую Венеру» — с веером) и, смеясь и заикаясь, добавил: «Вот су... су... сумасшедший писал и су... су... сумасшедший купил». И снова спрятал.

С. И. Щукин ездил в Париж и там «перевоспитывался». Он был под влиянием главным образом Дюран-Рюэля*, этого прекрасного знатока и дельца среди французских художников, который первым понял и оценил значение импрессионизма и поддерживал молодых художников. Благодаря ему Мане, Дега, Ренуар и другие вскоре стали считаться классиками. Дюран-Рюэль чутьем угадывал будущий успех еще не известных художников, и, когда в самом Париже еще отмахивались от всяких Гогенов и Ван Гогов, он, бывало, говорил Щукину: «Вот теперь покупайте», и Щукин покупал. Нужно сказать, что его «Маоританская Венера» была лучшей в Москве картиной Гогена, произведения которого стали впоследствии приобретать и другие. Так постепенно, но быстро шло художественное развитие Щукина. Уже не прятались Гогены, уже Матиссы и Пикассо, а также другие «измы» в обилии красовались на стенах его дома.

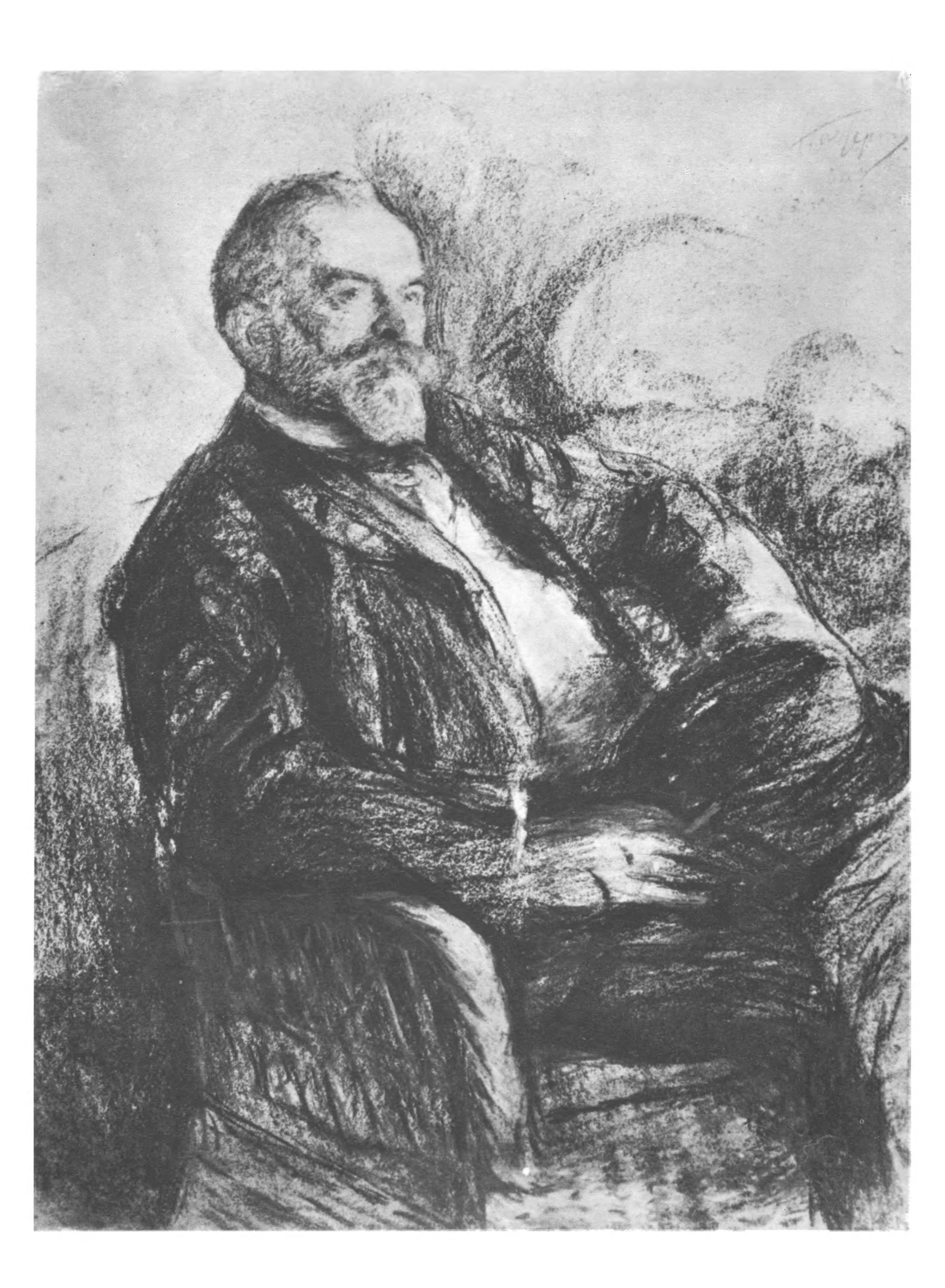
Отдельные, ранее случайные, осмотры его коллекции знакомыми и друзьями превращались теперь в регулярные, по воскресеньям, посещения большими группами публики, в особенности учащимися Училища живописи и других художественных школ. Воскресные осмотры эти сопровождались объяснениями самого хозяина и разрастались в курсы по истории «новых течений» в искусстве. Однажды Щукин показывал свое собрание замечательных французов большой и разношерстной толпе посетителей. В тишине, случайно наступившей в его лекции, раздался внятно с оттенком сожаления в интонации, чей-то голос: «И к чему только утомлять глаз хорошим рисунком!..» Вот как бедный юноша «понял» новые течения! А ведь ловко сказано! И в самом деле, молодежи, вводимой в заблуждение, казалось, зачем учиться, зачем добиваться совершенства, зачем стараться рисовать хорошо, когда с благословения новых законодателей крайних модернистических течений не только можно, но и *нужно* рисовать дурно; когда художественная безграмотность превращалась в глазах еще недоучившихся в добродетель! Как я выше сказал, это неизбежное явление переоценок захлестнуло все художественные училища.

* * *

Более других, однако, пострадало наше Училище. Серов, который с некоторого времени стал тяготиться преподавательской деятельностью

31 А. Н. Скрябин.
Альбомная зарисовка.
1909





в Училище (особенно из-за растущей заказной портретной его работы), не раз говорил мне о желании уйти.

Нужно глубоко знать Серова, чтобы по-настоящему оценить следующий эпизод, характерный для того времени и для «надвигавшихся событий». Рассказываю так, как мне передавали: поправляя этюд с обнаженной женской натуры одного талантливого ученика из «передовых», подражавшего уже ставшей модной тогда «сногсшибательной» красочности, Серов спросил, зачем тот положил такую яркую зеленую краску под мышкой натурщицы? Вдруг, среди всегда царящей в классе тишины, когда там находится преподаватель, раздается нарочито резко и грубо ответ: «А что ж надо — ваксой?» (намек на серовскую любовь к черной краске). Серов смолчал, отошел к следующему ученику поправлять. Только потом, обращаясь в сторону грубого молодца, произнес: «А хотя бы и ваксой!» — и молча вышел. Затем воспользовавшись первым удобным случаем — ничтожным столкновением с администрацией* — Серов покинул Училище.

Для меня уход его был вдвойне огорчителен: в смысле потери Училищем замечательного преподавателя и в смысле утраты единомышленника и друга. И вскоре мои «друзья» не замедлили использовать его отсутствие: они смогли подготовить нескольких учеников, не очень даровитых, устроить мне «небольшую демонстрацию»...

Пока все это еще свежо в памяти, надо рассказать, что же все-таки произошло на самом деле; что многими московскими тогдашними газетами было подано и раздуто до размеров «инцидента» в портретном классе Училища живописи, ваяния и зодчества.

Почти год после ухода из портретного класса Серова вел этот класс один К. Коровин, при Серове бывший вторым руководителем класса. Но по болезни Коровин часто и подолгу не появлялся на уроках и потому обратился с письмом ко мне, прося временно заменить его. С такой же просьбой о временном замещении его мною, пока он болен, Коровин письменно же обратился к директору кн. Львову. Я согласился, не подумав, однако, что надо бы огласить письмо Коровина ученикам его класса.

Вот этим и воспользовались мои недруги и уговорили часть учеников, когда я войду в класс, демонстративно «покинуть» занятие. Так именно и произошло 20 января 1910 года, но, увлеченный анализом работ моих бывших учеников натурного класса, к которым я подошел, как к старым знакомым, я вовсе и не обратил внимания на то, что, действительно, несколько учеников, захлопнув свои ящики, вышли из класса. Только уж к концу дня от совершенно расстроенного С. В. Иванова, зашедшего ко мне, я узнал, что мне «что-то» готовилось. Узнав об этом, я тотчас же пошел к директору передать мое прошение об отставке, не желая ни минуты более оставаться в Училище.

Директор, однако, моего прошения не принял и всячески стал уговаривать взять прошение обратно или хотя бы повременить, чтобы убедиться в симпатии ко мне не только его и Совета, но и всех преподавателей и, наконец, самих учащихся и т. д.

Действительно, на следующий же день я получил обращение в письменной форме от преподавателей и от студентов с выражениями сожаления о случившемся, возмущения и полного осуждения (даже со стороны учеников портретного класса!) демонстрации, так и не удавшейся, с просьбами не покидать Училища, продолжать «плодотворную деятельность» и т. д.

Ко мне заходили и мои ученики, и ученики портретного класса с такими же словами... все это, конечно, было некоторым моральным удовлетворением. Я считаю, что если бы не усердие газет, раздувших дело, этот «инцидент» и не вышел бы за рамки небольшого «домашнего» происшествия, не имевшего никаких особых последствий. Падкие же на сенсации газеты, не поняв, что, собственно, имело место, сразу стали трубить об «инциденте».

Сам К. Коровин, узнав о случившемся, признал себя во всем виноватым и обратился с письмом к классу, объясняя, что он сам упросил меня побыть временно, до его выздоровления, в классе и что никто не собирался заменить его кем-либо вообще (как это было «подано» кем-то группе учащихся). Когда же он поправился, он приехал ко мне с повинной.

К моему 50-летию, которого я не собирался официально праздновать, но о котором мои ученики как-то узнали, ими был поднесен очень трогательный по содержанию адрес с поздравлением и всякими пожеланиями.

* * *

Училище живописи еще несколько лет жило без особых потрясений, хотя и под сильным влиянием модных «измов» — кубизма, футуризма и т. д., разрушавшим его. Все труднее станови-

Портрет инженера А. В. Бари
1908

лось Совету преподавателей бороться за школьные основы и сдерживать крайнюю левизну во взглядах, которую, кстати сказать, некоторые принимали по ошибке за революционность, тогда как эти «течения» в искусстве были чисто буржуазного и снобистского характера... Все меньше и меньше было и у меня прежнего воодушевления; наоборот, я убеждался все больше в полной бесполезности всякой активности и полной беспомощности в попытке помочь Училищу.

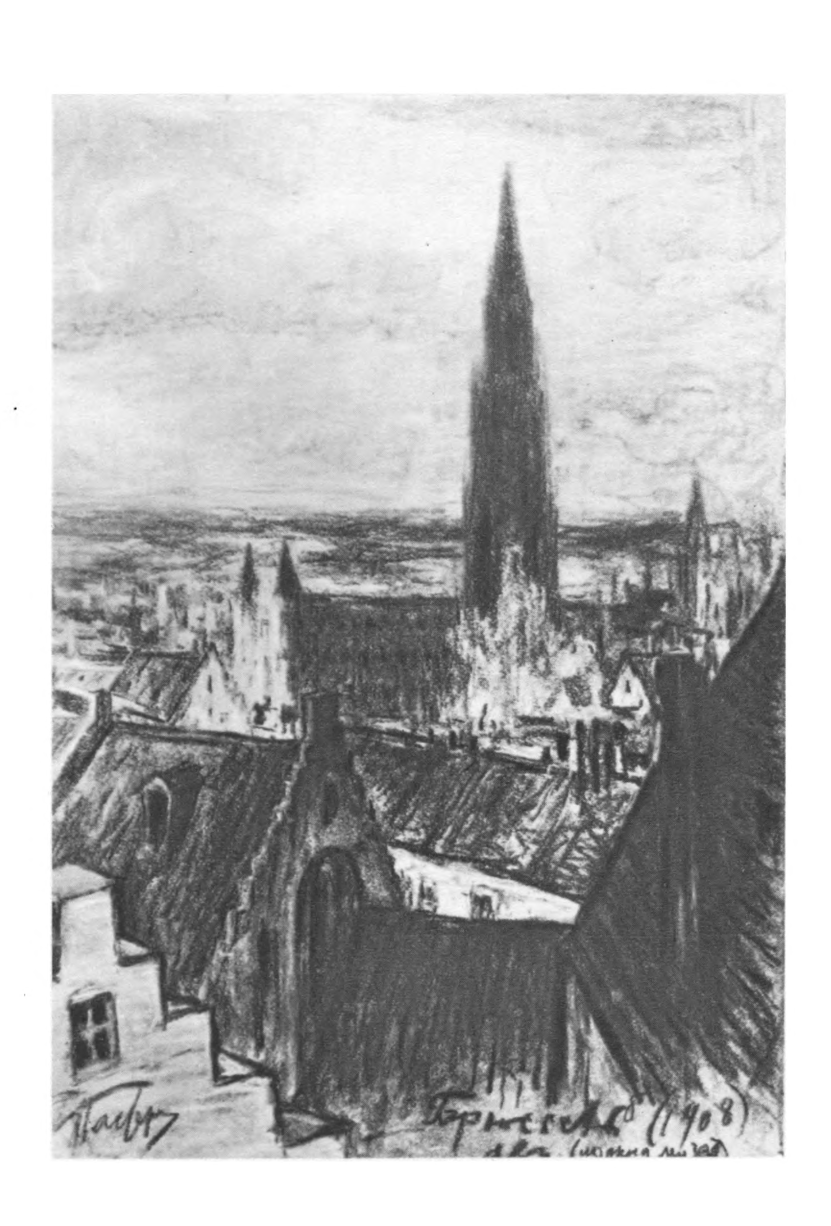
Интересно подробнее остановиться на настроениях того времени и парадоксальности некоторых фактов. Кто мог бы поверить, например, что Д. Бурлюк в Петербурге «читал доклад» свой*, т. е. разносил в пух и прах Пушкина, Толстого, Рафаэля, Репина, Серова, а по приезде в Москву снова приходил в мой натурный класс, где числился учеником, и усердно, но безуспешно доканчивал свой этюд с натурщика.

* * *

Как ни хотелось мне покинуть Училище, отставки моей все не принимали. Наконец я заявил, что не могу больше по болезни глаза продолжать преподавание. Конечно, жалко мне было оставить четырех-пятерых учеников моих, наиболее способных и талантливых, которым следовало бы еще поучиться. В стенах Училища это было трудно устроить, нужно было им найти специальное помещение, я со своей стороны обещал свое руководство; я был убежден,

33 В четыре руки
(Играют Р. И. Пастернак и Я. М. Ромм)
1905




Брюссель (1908)

широко раскрыв глаза, смотрю, чтобы лучше разглядеть всю эту, ни на что раньше виденное не похожую, сказочную действительность.

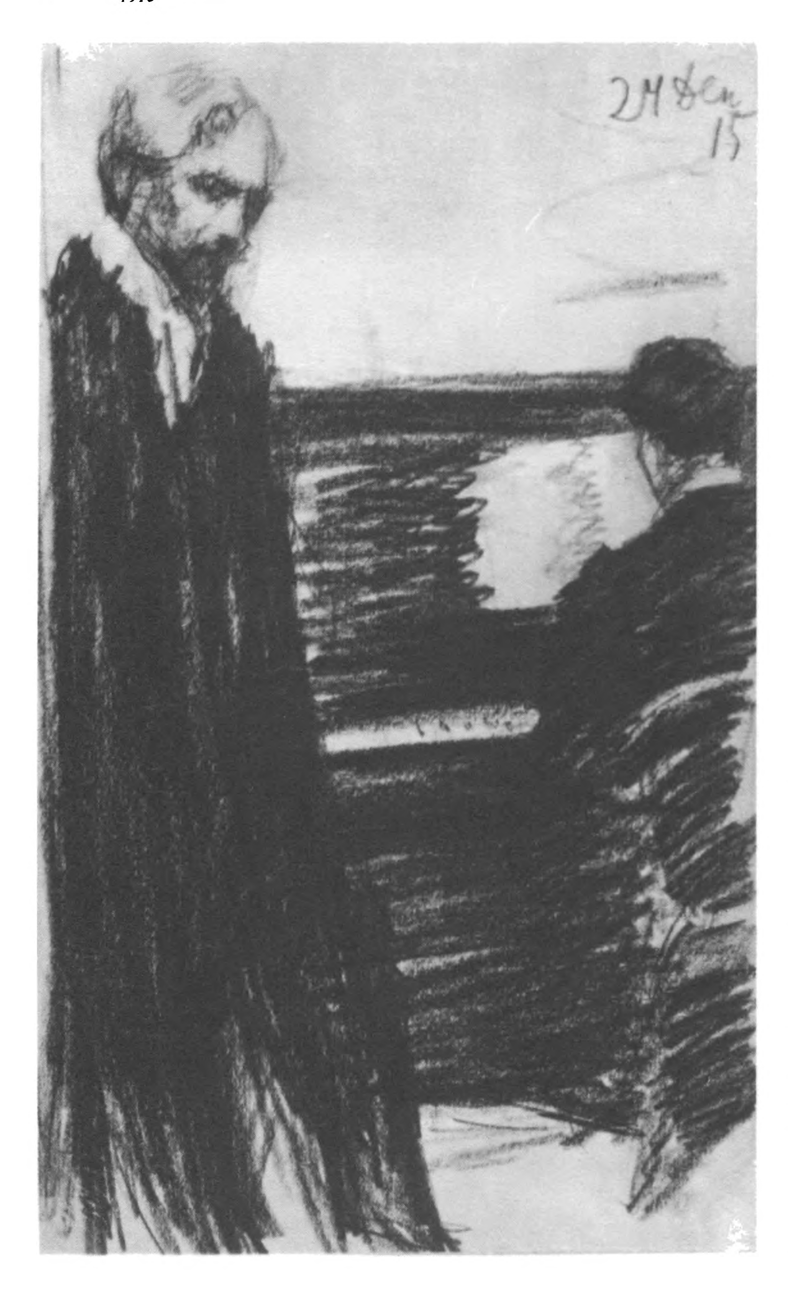
* .* *

Вторично я посетил Венецию в 1912 году. А затем уже через двадцать лет после моей первой итальянской поездки я попал туда в третий и последний раз.

В 1923 году я принял участие в художественной экспедиции по Палестине и возвращался домой пароходом с заходом в Венецию. Огромный наш пароход стоял на рейде. Более двух часов длилась стоянка. Почти все пассажиры сошли на берег.

Из опасения, что, пережив за эти двадцать лет слишком многое, я по-иному буду смотреть на Венецию или что все давнишние венецианские впечатления вдруг потеряют для меня свою прелесть, я на берег не сошел; я предпочел глядеть на дорогой мне город с борта громады — парохода, перед которым венецианские дома и палаццо оказались маленькими, детскими, чем-то игрушечным... Сквозь слезы глядел я, пока пароход не снялся с якоря и не пошел на Триест... Так Венеция навсегда скрылась от меня...

35 За пианино.
1915



* * *

Когда я впервые на 42-м году жизни попал в Италию, мне приходилось часто видеть на чудесных фресках готического времени изображения «изгнания» каким-нибудь святым из одержимого злых демонов — чертей и чертенят с хвостами, — вылетающих прямо из открытого рта больного человека. Невольно при виде таких изображений я вспоминал эпизод своего колыбельного детства, когда соседпортной «изгнал» душившего меня демона и тем вернул меня к жизни.

Надо ли говорить, как я, не переставая, всю жизнь благодарил портного за успешное изгнание этих злых демонов? Но добрых демонов ни ему, ни даже моим родителям так и не удалось из меня выгнать! Добрые эти демоны — по-моему обыкновенные и необходимые спутники творчества. У художника-живописца они глядят через глаза его на внешний мир, на природу, на красоту форм и красок, разлитую в созданиях божьих, начиная с крохотного цветка; демоны эти приходят в сильное волнение и восторг и до тех пор не унимаются, пока художник не совершит творческого акта и не создаст произведения искусства; тогда демоны на время успокаиваются, до следующей вспышки волнения. Работа их начинается с колыбели человеческой. Ибо, хотя я еще и не понимал трудно объяснимых слов «творчество», «искусство», но красоту полных и округлых рук нянчившей меня г-жи Тхоржевской я запомнил на всю жизнь. Это была приятельница моей матери, горячо полюбившая меня; и я запомнил ее прекрасные руки, — оттого я всегда и сейчас бываю очарован красотой женской руки и не могу удержаться, чтобы не зарисовать ее. Тициан! Вот кому удалось увековечить эту красоту...

Не стану подробно описывать моего итальянского путешествия; это отняло бы слишком много времени, может быть, в другой раз успею



36 Ассамблея Петра I
1911

сделать это. Здесь же скажу только, что бесконечный восторг охватывал меня всегда при виде живописи, скульптуры, фресок старых мастеров.

Венецианская живопись! А флорентийские примитивы! А Микеланджело, его гробница папы, его «Рабы», последняя его «Pieta»? Разве можно в немногих словах передать всю бесконечность итальянских впечатлений, которые сопровождают меня всю жизнь...

* * *

Весь 1906 год до глубокой осени я провел за границей.

В 1905 году Училище живописи было временно закрыто, и я воспользовался этим, чтобы уехать до начала занятий в Берлин.

В те годы я имел при Училище казенную квартиру, значительно большую, чем при поступлении на службу, и не во дворе, во флигеле, как раньше, а в самом здании Училища; она выходила окнами на Мясницкую улицу, и поэтому мы живо чувствовали перипетии тех дней. В памяти на всю жизнь осталось тяжелое обстоятельство, пережитое тогда. Как раз в декабре этого года младшая моя дочь заболела крупозным воспалением легких в тяжелой форме, была при смерти, ожидали кризиса... В это время в классах и аудиториях Училища происходили почти непрерывно митинги, которые часто посещали и солдаты московского гарнизона. В нижнем этаже находился штаб дружинников — вооруженных студентов и рабочих – словом, все кипело в величайшем напряжении.

В разгар событий к нам зашел директор Училища и сообщил, что получено ультимативное предписание от генерал-губернатора очистить училище от «бунтовщиков», ликвидировать штаб вооруженных дружин, распустить студентов, и что если к ночи здание не будет очищено, то Училище по распоряжению генерал-



собирались посетить Голландию и Бельгию — авось хватит смелости на переезд через канал.

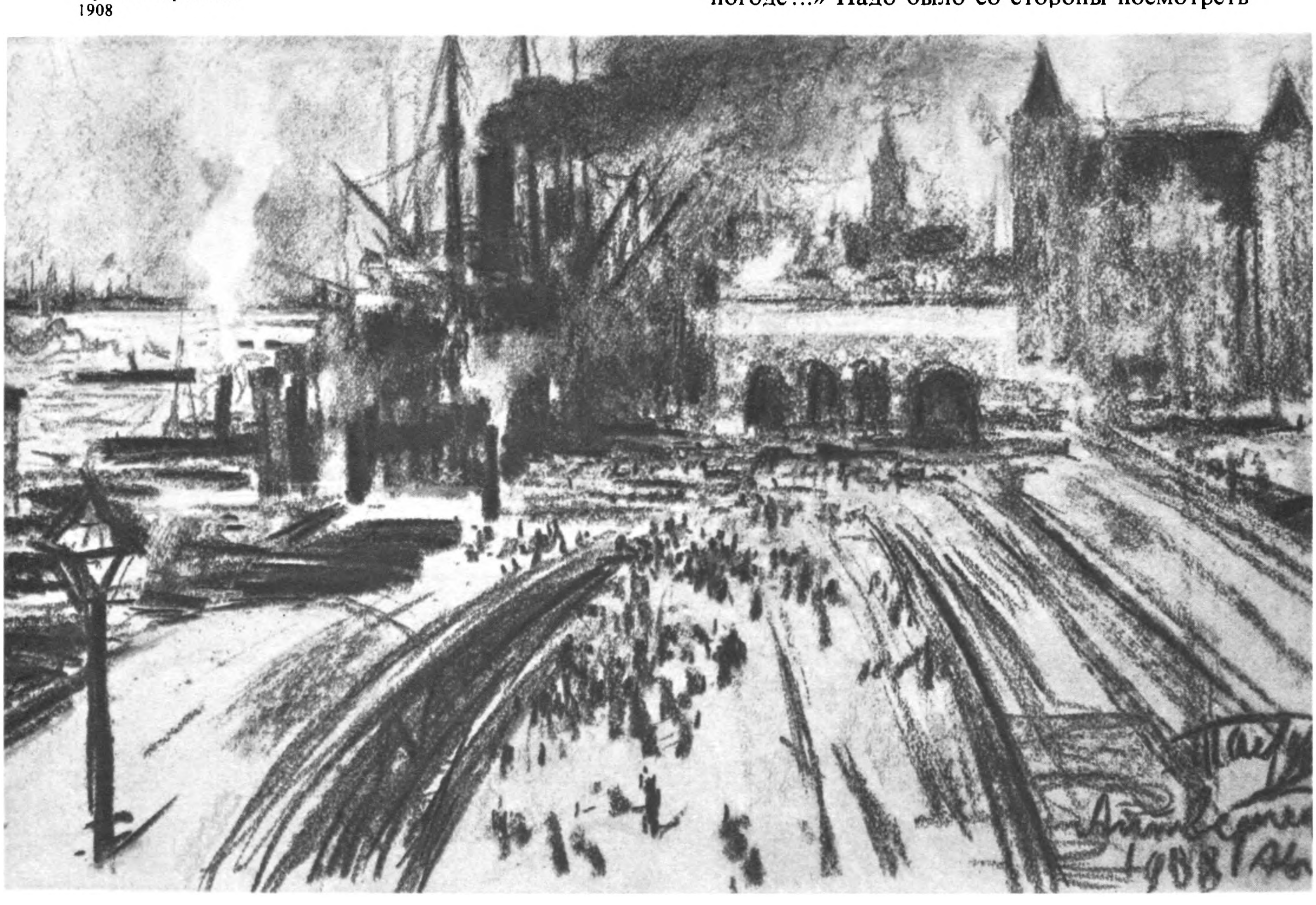
Насытившись вдоволь музеями и галереями высокого фламандского искусства, мы поселились в милом и спокойном Брюгге, главным образом, чтобы ездить (полчаса езды) в Остенде. А в Остенде мы только и делали, что ежедневно сидели на скамье на пляже и... глядели с тоской на противоположный берег, где (рукой, кажется, подать) — таинственная Великобритания... Мы только печально глядели в ту сторону, а решимости ехать (особенно у жены) не хватало. А море казалось вовсе не «вечно» бурным. И снова, грустные, к вечеру возвращались к себе в Брюгге в гостиницу...

В те самые дни «мертвый Брюгге»* кишел народом по случаю празднования четырехсотлетия «Туазон д'Ор» (Ордена Золотого Руна). Это историческое празднование закончилось настоящим, в исторических костюмах, рыцарским турниром, устроенным на городской декорированной площади.

Вокруг всей площади были устроены трибуны для публики. Я едва достал билеты для нас двоих. Сидим и ждем зрелища. Вдруг с нижних мест трибуны слышу «Пастернак!» Это кричал мой друг, художник Штрук*, которого я давно не видал; знаками он дал понять, что подойдет к нам по окончании турнира. Блестящее, художественно устроенное зрелище окончилось, мы обрадовались этой, столь случайной, встрече среди многотысячной толпы чужих людей и разговорились. Оказалось, что он только что из Лондона — погода и переезд канала были чудесны. Узнав о нашем печальном «сидении» в Остенде на пляже и непростительной нерешимости, он стал убеждать и настаивать, чтобы мы сейчас же, немедленно, не раздумывая, уезжали отсюда в Остенде, брали билеты и вечером ехали в Лондон. «Исключительная, — сказал он, — тихая погода, и вы увидите, что незаметно очутитесь в Дувре. Я с вами поеду сейчас в Остенде — возьму билеты, иначе, я знаю, вы не уедете». Мы отправились в гостиницу, я расплатился, и мы втроем поехали в Остенде, где он купил нам билеты на пароход.

Я и жена спрашивали чуть ли не каждого носильщика, не будет ли качки, но они только изумленно смотрели на нас отвечая: «При такой-то погоде?..» Надо было со стороны посмотреть

38 Антверпен
Путевая зарисовка
1908



на нас, как мы оба, понурив головы, как приговоренные, молча шли за носильщиком, везшим наши вещи. «Отступление» было невозможно! Распростившись с моим другом, мы вошли в нечто вроде ресторана или буфетной, чтобы перед отъездом выпить чаю, и не заметили, что мы уже находимся на пароходе: там было так устроено, что пароходного трапа вообще не было, а пол ресторана, который устроен уже на пароходе, был в уровень с пристанью. И только по едва ощутимому легкому покачиванию мы поняли, что мы уже на пароходе и что наш пароход незаметно отчалил, плавно разворачиваясь и давая возможность видеть всю береговую гирлянду ярко горящих белых шаров-фонарей гавани, набережной, ресторанов и т. п.

Жена моя по совету очень милой испанки, объяснившей, что «посередине меньше качает», устроилась очень удобно, а я, не ощущая прежнего страха, становился все жизнерадостнее и бодрее, так что решился зайти в буфет и выпить рюмку коньяку, после чего и совсем почувствовал себя «морским волком».

39 Мать и дочь
1909



Покачивало, правда, но слегка. Под утро мы оба даже вздремнули... И, открыв глаза, увидели, что мы у белых меловых берегов Англии!.. Дувр!! ...А там часа через полтора-два очутились, наконец, в желанном Лондоне, на лондонском вокзале (Черинг Кросс, кажется?).

* * *

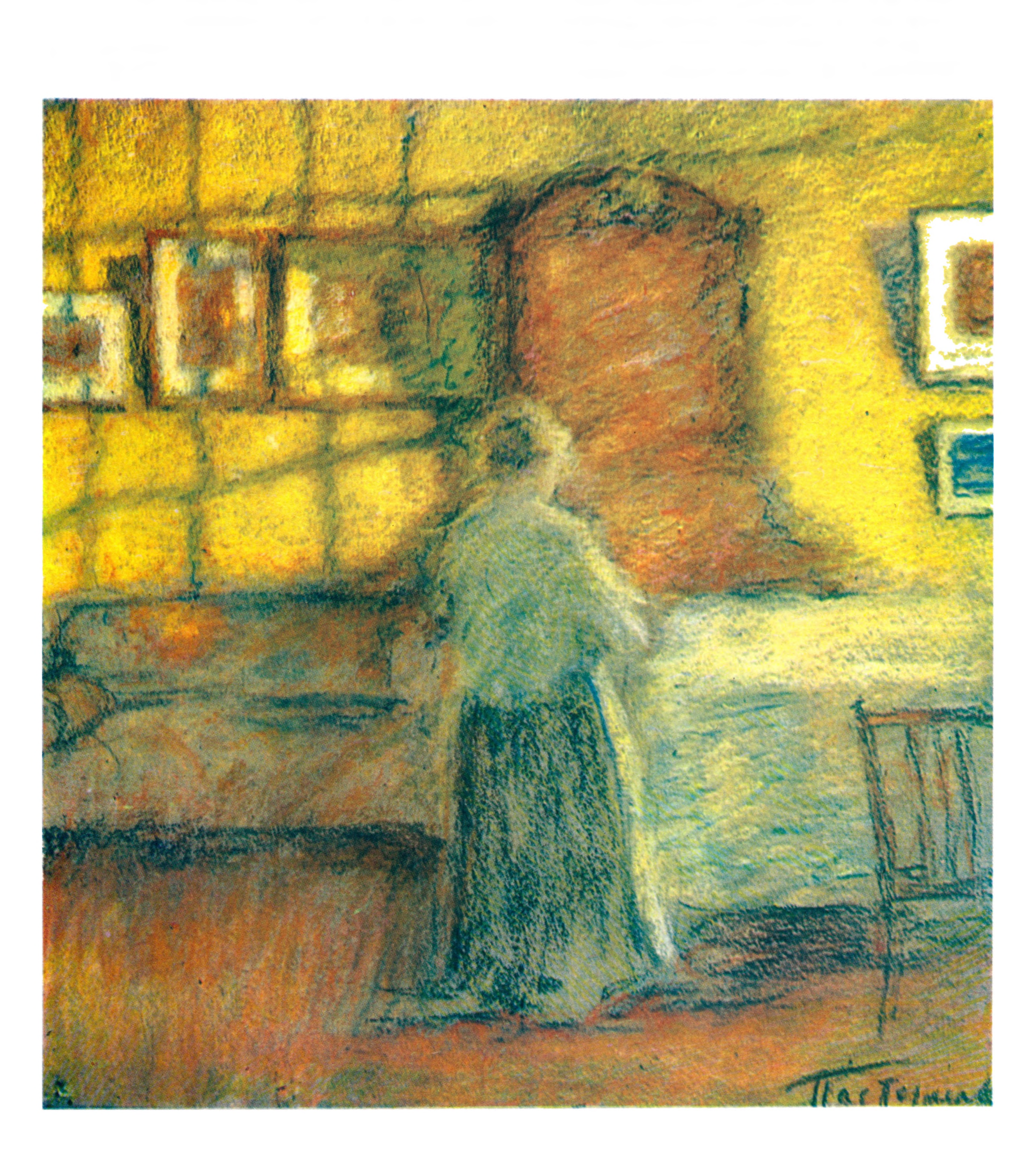
О Лондоне, его картинных галереях, сокровищах и, главным образом, о расцвете английского портрета в конце XVIII века и о его художниках много писалось. Здесь же я вынужден ограничить себя только несколькими словами. Англичане, как и голландцы, всегда очень любили искусство портрета; нигде в галереях и в музеях не найти столько портретов, как в Амстердаме, Гааге и Лондоне.

Нельзя сказать, чтоб у англичан не было своих хороших портретистов, но любовь к портрету и желание, чтобы его написал именно Гольбейн или Рубенс или за него Вандик, всегда руководило богатыми торговыми классами, сколько бы денег ни стоило такое приглашение, и не только в те дни, но даже до недавнего времени. Наезжали часто и французские художники.

Когда, наконец, я впервые увидел оригиналы прославленных английских портретистов восемнадцатого столетия — Генсборо, Рейнольдса, Ромнея, Лоуренса и других, я пришел в восторг от их истинно поражающего мастерства! У всех одно общее достоинство: хотя все они очень разнообразны, но каждый в своем роде выполнял задачу их века — репрезентативность, представительность и декоративность большого стиля. Этим художникам были предоставлены большие пространства зал и стен; они имели достаточно места, чтобы развернуться и декоративно и колоритно; и они смогли заполнить эти стены своими огромными холстами. Их большая художественная эрудиция помогла им выполнить с успехом такую непостижимо трудную задачу.

* * *

Тот самый англичанин, мистер С. (или В. — не припомню его имени, это было более тридцати лет назад), который все посылал мне в Москву письма насчет приезда в Лондон, с девочки которого я сделал портретный набросок — эскиз, передал мне однажды просьбу своего брата (в скором времени пожалованно-



замка, принадлежавшего когда-то кардиналу Wolsey, герою шекспировской драмы. До сих пор еще сохраняются развалины старого замка. Жилой же замок в стиле Людовика XVI — красивое по пропорциям здание, к которому надо постепенно подниматься, — расположен среди цветников, стриженных панелей и кустов в виде павлинов.

Уже такое вступление к главному подъезду в замок сказало нам, что мы с нашими костюмами... не туда попали!.. Открывший нам лакей был одет лучше, чем я. Удивило же меня, что он был одет не в черный, а в какой-то светло-серый фрак. В огромной зале, как в музее, красовался небольшой исторический расписной возок, напоминавший наши колымаги в Оружейной палате.

Лакей просил «занести себя» в книгу «высоких гостей»... Англичане очень падки на чины и звания, и художник, получивший звание академика, особенно там почитается. Я уже был тогда в этом звании и потому, написав «академик», доставил лакею явное удовлетворение; потом лакей попросил нас наверх, где нас ждал слуга с кувшинами холодной и теплой воды (никаких центральных отоплений!..) для «омовения». Спустившись затем вниз в главные залы, мы встретили шедшего нам навстречу статного, высокого, красивого и жизнерадостного хозяина в шотландском костюме (в клетчатой юбочке, с голыми коленями). Во всей этой фигуре чувствовались внутренняя сила, спокойная уверенность в себе и во всем окружающем.

Хозяйка дома, которую он нам представил, была высокая, стройная, уже не молодая дама, бывшая красавица и «львица», из очень аристократической семьи, известная в спортивном мире, очень живая и остроумная.

Хозяин дома стал показывать свое собрание картин, среди которых был и Рембрандт, и прекрасный Гальс, а между произведениями современных художников были три портрета с хозяйки дома, писанные знаменитыми портретистами Европы: Ленбахом (немцем), Бенжамен Констаном (французом) и Сарджентом* (американцем). Это свидетельствовало о большом богатстве хозяина и традиционном интересе к портрету. Особый интерес представляло то, как каждый из перечисленных художников, столь разных по характеру, портретировал одну и ту же модель — хозяйку дома. Больше других мне понравился портрет Сарджента.

После ленча по просьбе хозяев жена моя сыграла несколько вещей на фортепьяно. Оказалось, что хозяин дома большой ценитель музыки, хорошо в ней разбирается, и поэтому жена сыграла еще несколько серьезных вещей, кажется, Шопена.

41 Флоренция. Фиакр
1909







43 Чайки в бурю (Меррекюль) 1910

Случайно узнал я, что знаменитый Сиенский праздник (устраиваемый в Сиене раз в 4 года) с конным ристалищем — Паллио* — должен состояться как раз в этом году и в ближайшие дни; естественно я захотел посмотреть на это редкое и живописное зрелище. В «Бедекере» я прочел, что на этот праздник съезжаются люди не только со всей Италии, но и из-за границы и потому надо задолго запасаться комнатой в гостинице. По привычке действовать на «авось» я был уверен, что найду гостиницу и комнату и, «ничтоже сумняшеся», прибыл с чемоданом с последним ночным поездом в Сиену накануне дня Паллио. По мере приближения к Сиене количество пассажиров на станциях уменьшалось; пока я выходил из вагона на вокзал Сиены, один или два извозчика успели уже уехать со своими пассажирами. На перроне же остался я один да еще с чемоданом! Никого вокруг. Ни одного носильщика, никого другого!.. Куда и как идти?

Вдруг вижу колеблющуюся фигуру, направляющуюся ко мне. Какой-то пьяненький субъект. «Идемте, я донесу... Какая ваша гостиница? Ах, не имеете, ну ничего, найдем!» Но куда ни приходим — в лучших, средних и худших гостиницах (недалеко от вокзала в большинстве случаев),— нигде нет места, ни за какие деньги: все переполнено. Мне становится не по себе. Что я буду делать? Ночь... темно... ни души... Да и пьяненький субъект начинает меня беспокоить. Может, он только притворяется, что навеселе? «Ничего, ничего, пойдем, найдем!» Я один среди ночи, в чужом городе, беспомощный и плохо владеющий итальянским языком, очень уже поздно, весь город спит в черном мраке — фонарей нет... Без сопротивления иду дальше за ним. Только и слышны отдающиеся эхом по каменным плитам шаги мои в улочках, зажатых с двух сторон не то каменными дворцами, не то тюрьмами с готическими бойницами... Мое воображение разыгрывается; я чувствую, что что-то начинает грозить мне... «Вот, вот тут — знакомая харчевня, здесь есть наверняка и комната...» Он стучится, дверь открывает женщина, видимо, знающая его. Нечто вроде таверны — или притона. Какие-то голоса — шумно-пьяные... Освещено скудно. Тут же и кухня, готовят что-то: слоняются какие-то подозрительные «гости»... «Niente»[1]. «И здесь все комнаты заняты, — говорит мой проводник, — но пойдемте, она вот сказала, что на такой-то улице, в таком-то доме — там

[1] «Ничего нет» — итал.

уж обязательно есть комната. Найдем, ничего!» Среди его болтовни все время этот повторяющийся ободряющий возглас — «найдем!» Подходим к какому-то дому, опять подозрительному, в конце улицы, к счастью, полуосвещенной одним-единственным тусклым фонарем. Он, уже уставший, ставит чемодан на землю. «Вот, вот — это и есть тот самый номер дома!» Подходим к запертым воротам, и он стучит железным кольцом — медленно — три раза... Через минуту в верхнем этаже открывается ставня, и через открытое окошко раздается вопрошающий женский голос; мой «носильщик» сговаривается о чем-то с ней... все это смахивает на «криминальную романтику»... «Есть комната, синьор, есть! Вот сейчас откроют!» — Боже, куда я попал? ...В какую-то подозрительную трущобу! ... И к чему только меня понесло сюда! В такую переделку! Все так невероятно подозрительно! Но по инерции, машинально, без сопротивления, молча как и перед тем, следую за «гидом». Ворота медленно открываются... Пожилая женщина стоит со свечой в руках. На противоположной стене подворотни от свечи огромная и страшная черная тень. Машинально плачу я носильщику, сколько он потребовал; даю сверх того «на чай», но он просит еще; удовлетворяю его, и он уходит, а я с чемоданом в руках подымаюсь по каменной узенькой лестнице вслед за этой женщиной наверх, в предложенную мне небольшую комнату. Когда наконец она вышла и я остался один — я тотчас же закрыл двери на ключ и осмотрел комнату, тоже необычную и странно меблированную: большая двуспальная кровать, один стул и табурет с рукомойником. Как сейчас вижу крупный узор обоев и слышу подозрительный шепот 2—3 голосов за этой как будто бумажной стеной с еще одной дверью... Решаю не раздеваться и пролежать одетым до утра, чтобы в случае чего иметь возможность звать на помощь через оставленное открытым окно... Пугавший меня подозрительный шепот за обоями постепенно замолк. Я, видимо, очень устал, так как заснул как убитый... Когда я проснулся, было уже поздновато — меня разбудили солнце и уличный шум. Слава тебе, господи! Я жив, все это уже позади! Потом выяснилось, что это не только не «разбойничий притон», как мне вначале казалось, а уютная и простенькая комната в квартире художника-декоратора, в очень милой простой семье. И только благодаря ему, с большим трудом, мне удалось получить билет на трибуну. Странное расположение квартиры и особенности всего вида этого жилища объяснялись тем, что оно было не тюрьмой, а всего-навсего старым дворцом с настоящими бойницами готического времени; таких дворцов в Сиене множество; под нами внизу помещалась матрацная мастерская... Сиена, какой была в средние века, такой и осталась...



44 Альбомная зарисовка
1908

Праздник Паллио в Сиене — это конные скачки, в память не помню уж какого события, которые в определенный день, раз в четыре года, устраивались магистратом на городской площади. На построенных для зрителей трибунах, битком набитых публикой, буквально булавке упасть негде.

И вот среди тысячной толпы произошла крайне неожиданная встреча, такая же, как за несколько лет до этого в Брюгге, и тоже на историческом празднике: сижу я на верхней скамье высокой трибуны и вдруг слышу снизу: «Леонид Осипович! Леонид Осипович!!» Это Петр Петрович Кончаловский — увидал меня и зовет!!

Скачки эти были необычайно интересны и де-

коративны, а предваряли их марширующие от разных кварталов города знаменосцы в исторических костюмах, жонглирующие своими яркими цветными знаменами. Потом, в Москве, по зарисовкам и по памяти я нарисовал пастелью картину — «Паллио в Сиене». Где сейчас находится эта красочная картина, не имею никакого представления.

По окончании скачек мы с художником Кончаловским пошли вместе обедать и выпили большую флягу чудного кьянти.

* * *

При всем моем преклонении перед шедеврами старых мастеров, при всем моем увлечении ими мне за всю жизнь мою не пришлось сделать настоящей копии — размером с оригинал,— как сделал, например, Серов с Веласкеса (находится в собрании Остроухова).

Копирование картины старого мастера, помимо большой пользы для художника, представляет еще и огромное наслаждение; это как бы разговор со старым мастером — продолжительный интимный контакт с ним.

Бывая за границей в знаменитых музеях и наслаждаясь шедеврами старых мастеров, я с горечью уходил из музея, испытывая, как лишение, невозможность скопировать за недостатком времени ту или иную особо понравившуюся мне картину или набросать ее, чтобы иметь у себя дома хотя бы цветовую палитру данного произведения (как камертон в музыке), чтобы сохранить общее представление о том, в каком тоне написана облюбованная вещь.

Без особых формальностей в музеях разрешалось делать только эскизные наброски-копии без пользования мольбертом, что называется, «на ходу». Для этой цели я приспособил особый портативный малый ящичек, в котором на дне была укреплена палитра, а на открытой крышке — холстик (или дощечка) для эскиза; прочие необходимые вещи имели свои места в ящичке. Стоя, держа на руке ящичек, как обыкновенно

45 Венеция. Пьяццетта. Зарисовка 1912



держат палитру, я успевал в полчаса или много-много в час сделать живописный, более или менее точный, эскиз всех тональностей и таким образом получал в малом размере цветовую памятку о данном мастере.

Не копируя в полном смысле слова, как те, кто годами работают (иногда одну и ту же вещь, для продажи) и воспроизводят все детали картины, я успевал все же запечатлевать полную гамму красок оригинала, что меня интересовало, но без всех деталей. Специалисты же копировальщики, заботясь о деталях и прописывая холст по частям, в сущности не могут достигнуть главной прелести: общей колоритной звучности и тональности, т. е. той красоты, которая в особенности и прельщает в оригинале.

Эти быстрые живописные наброски составили мою «галерею старых мастеров», и каждый раз, когда я смотрю на них, я переживаю минуты радости и художественной эмоции.

Всякий, приходящий ко мне, будь то художник-коллега или просто любящий и знающий шедевры старых мастеров, интересуется этими живописными эскизами моей оригинальной коллекции.

Вспоминаю, как однажды, когда я вышел из Старой Пинакотеки в Мюнхене с только что сделанной мной такой маленькой копией «Пастушки» Рубенса, я столкнулся с И. Грабарем и показал ему этот набросок; он ему очень понравился.

Из таких «набросков-копий» назову: Беноццо Гоццоли «Сбор винограда» и Орканья «Трионфо делла морте» — с фресок в Кампо Санто в Пизе*. Затем два луврских Рембрандта («Автопортрет» и «Христос в Эммаусе»), два Рубенса, два Вандика, три Тинторетто. Далее — Веласкес (венский), его же — «Филипп верхом на лошади» (Флоренция) и Веронезе (Национальная галерея, Лондон). Но особенно красивы по колориту (и монументальному рисунку) упомянутые вещи Гоццоли и Орканьи. Оба эти эскиза сделаны акварелью с пастелью и темперой. Большая же часть таких копий выполнена маслом. Как поступить с моими маленькими копиями? Хорошо было бы, не разрознивая, после смерти моей отдать их в какой-нибудь музей. Помимо общего обычного интереса мои акварельные эскизы-копии Гоццоли и Орканьи представляют еще и некоторую историческую ценность: я слыхал, что во время бомбардировки Пизы Кампо Санто пострадало в сильной степени и фрески будто бы полностью уничтожены; если это правда и фрески более не существуют, то мои копии являются сейчас, пожалуй, единственным художественным свидетельством об этих великолепных картинах. Реставрация их, по моему мнению, совершенно немыслима.

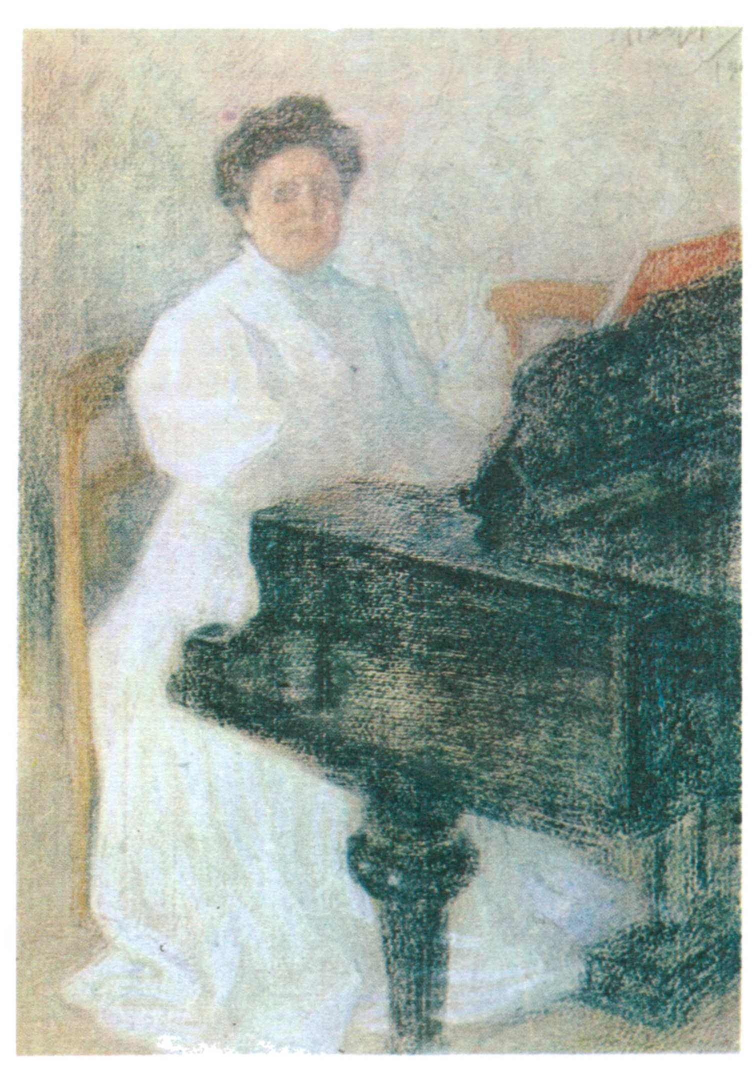
* * *

В каждом искусстве обязательно надо ставить себе большие задачи. Однако следует оговориться, что часто не крупные, а даже и довольно мелкие проблемы берут столько же времени и сил.

Среди многих различных задач, которые я ставил себе в разные периоды моей художественной деятельности, могу назвать такие: овладение очень четким и крепким рисунком; достижение лаконичной изобразительности и

46 Эскиз — набросок к портрету Е. Левиной 1916





47 Портрет жены художника
(За роялем)
1910

свежести выполнения в портретном искусстве, достижение одновременно и характеристики, т. е. сходства, и живописной декоративности, в особенности же, немногословности. Одной из моих крупных работ была затеянная мною в деревне под Малоярославцем картина «В ночное» — дико мчащиеся крестьянские девки на неоседланных лошадях, освещенные красными лучами закатного солнца, сами в ярких красных, розовых кофтах, в платках, с пейзажным фоном — своего рода русские крестьянские валькирии! Это была труднейшая задача на все: на композицию, на рисунок, на цвет, на вихрь движенья! Вот где нужно, действительно, «на лету» схватывать натуру! А до чего интересна по красочной декоративности такая композиция! Эскизы к такой картине я уже делал — и зарисовки лошадей, и всадниц на полном аллюре, и цветные наброски (все с натуры, в природе!) Но несчастный случай (перелом ноги у моего старшего сына, который также в этой гурьбе мчался на такой же неоседланной лошади, и при неожиданном препятствии — ров — упал) не дал мне возможности завершить начатую работу. Громадный холст в натуральную величину коней и всадниц так и остался в начальнейшей форме эскиза пастелью. Затем и этот эскиз во время войны погиб.

* * *

К монументальной живописи большого масштаба надо отнести также и мою работу, относящуюся к 1914 году — «Поздравление». Она является, по существу, поворотным пунктом в моей живописной деятельности.

Закончился целый этап, и я как бы открываю ею новый, следующий. Меня перестала увлекать жанровая живопись, потянуло к крупной форме большого живописно-декоративного портрета. Картина «Поздравление» явилась именно первой моей такой работой и потому об этой картине надо сказать несколько подробней.

После поездки в Италию, начиная с 1913 года до 1917, мы проводили каждое лето в большом запущенном красивом имении «Молоди» под Москвой, на станции Столбовая Курской железной дороги. Имение это еще екатерининских времен; тут, по преданию, был построен «дорожный дом» для остановки и отдыха царицы, проезжавшей на юг. Так ли это было или нет — не существенно. Дом двухэтажный, величественный по стилю и размаху, действительно екатерининской эпохи. Владелец имения, с которым я имел дело, эксплуатировал этот барский дом, разделив его на три большие квартиры, сдававшиеся на целое лето.

Мы снимали большую квартиру во втором этаже; наша терраса — почти во всю ширину торца здания — выходила на большую, широкую центральную аллею, обсаженную старыми липами.

Как только я при осмотре дома попал в большой зал этой квартиры, я был буквально очарован высотой и размерами помещения. Все комнаты были великолепных пропорций. Они были как бы созданы для больших полотен и грандиозных композиций: именно таких, какие я только что видел в Италии в натуре и в их истинных размерах, в этих загородных виллах — палаццо, работы старых мастеров Возрождения.

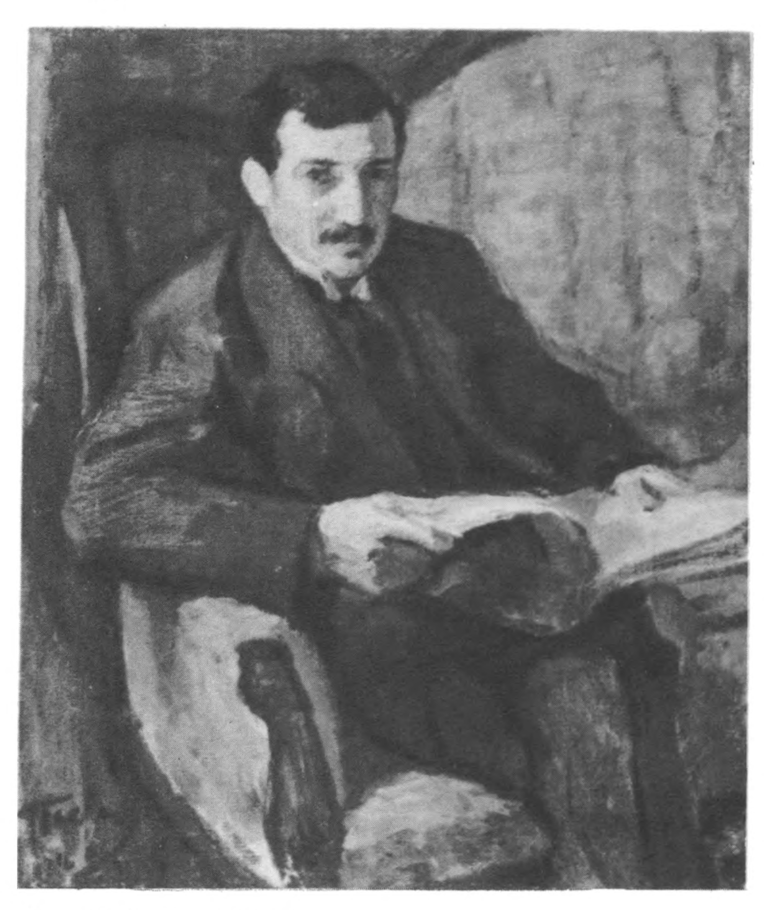
Вот среда и обстановка, которые толкали меня на работу, нигде, конечно, не осуществимую, которую я давно задумал. Еще зимой решил я «для себя» („Mir zur Freude", «Мне на ра-



48 Поздравление
Групповой портрет
1914

дость» — так озаглавил Р. М. Рильке свой цикл стихотворений) написать большое полотно — групповой семейный портрет. По замыслу оно должно было изображать утреннее поздравление нас, родителей, нашими детьми с днем серебряной свадьбы. Кроме четырех фигур поздравляющих, холст должен был вместить еще две фигуры — мою и жены, — обращенные к подходящим к нам. Итого — шесть фигур в натуральную величину! Однако, несмотря на мое горячее желание и даже уже начатый холст, я не успевал довести все до конца, да и негде было развернуться с таким длинным полотном — и пришлось мне отрезать часть холста с начатыми уже фигурами родителей; таким и является этот групповой портрет, законченный и появившийся на выставке в 1915 году.

В этой картине, помимо задач чисто портретных и композиционных, я стремился передать живописный трепет света и цвета, жизнера-



49 Портрет композитора
Ю. Д. Энгеля
(Эскиз)
1906

достность сцены вообще, радостность этой красочной гармонии.

Задача групповых портретов в натуральную величину, необычная для нашего времени, во времена Ренессанса решалась часто, особенно у венецианцев, во фресках большей частью.

Я писал картину свободно, не «на заказ», впервые позволив себе большую работу «себе на радость». Эта картина оправдала всегдашнее мое стремление и убеждение, что во всяком искусстве надо ставить себе большие задачи. Я мечтал написать еще 2—3 картины в этом роде, как фрески Веронезе в провинциальных палаццо для предполагаемого зала в будущем моем домике, который я думал построить на своем клочке земли под Одессой у самого моря, надеясь на предстоявшую пенсию по выходе в отставку из Училища живописи. Домик в 3—4 комнаты с настоящей собственной своей мастерской, которой у меня так никогда до старости моей и не было... Так я в свое время мечтал... Но обстоятельства в дальнейшем не дали возможности осуществиться этим мечтам. Это была пора, когда одесская интеллигенция (врачи, адвокаты, учителя) покупала участки земли, нарезанные владельцами крупных дач, и строила себе небольшие домики, выплачивая банку частями выданную в виде ссуды сумму. Я тоже купил треть десятины, т. е. восемьсот квадратных саженей[1] у бывшей владелицы дачи Балиховой (так, кажется, ее звали). Участок находился за маяком, на Большом фонтане на высоком берегу, с чудесным видом на беспредельный простор моря. Годами выплачивал я, в погашение долга, мои взносы, и уж почти полностью была возвращена ссуда, но после смерти родителей мы почти перестали ездить в Одессу. Да никого из родных там более в живых не оставалось... А потом началась империалистическая война, тут уж и вовсе не до поездок стало!.. Тем и кончилась моя мечта о собственной мастерской в собственной вилле...

Но вернемся к «Поздравлению». Благодаря тому, что на выставках оригиналы моих иллюстраций в свое время имели большой успех, а также вследствие того, что я люблю по существу форму и даже при задачах чисто живописных не отказывался от рисунка, за мною пошла многолетняя слава «рисовальщика». И хотя в достаточной мере отмечались в моих портретах, еще до «Поздравления», их живописность и декоративность, однако я продолжал все еще слыть «одним из лучших наших рисовальщиков».

Когда «Поздравление» было выставлено в Союзе русских художников (в 1915 году), впечатление, произведенное им в среде нашей молодежи наиболее «крайнего направления», было большое. Совершенно не ожидали, что представитель старшего поколения мог выступить с таким сложным и по краскам и по форме произведением.

На выставке Союза картина имела большой успех; она произвела сильное впечатление как раз в пору матиссо-гогеновских битв. О том, как реагировали на «неожиданное» живописно-цветовое существо этой моей картины, можно судить по тому, как подолгу и серьезно всматривались в отдельные фрагменты «настоящей живописи», как говорилось; особенно в розовую фигуру младшей дочери, в ее руку и золотую вазу; также и в натюрморт этой картины — корзину с цветами и фруктами.

Больше мне не пришлось, по примеру «Поздравления», писать для себя, т. е. свободно, для «будущей» собственной мастерской, как я в свое время мечтал.

[1]Около трех гектаров.

50 Плакат
1914

На помощь
жертвамъ
войны

Пастернак

* * *

Вчера, 13-го июля 1941 года, по радио сообщили, что СССР и Англия заключили дружественный союз между собою и подписали договор о взаимной военной и всякой другой помощи друг другу против Германии. И вспомнил я, как двадцать семь лет назад, также в конце лета, была объявлена война между Россией и Германией — и тоже в союзе с Францией и Англией. Мы проводили лето в деревне, в том самом имении «Молоди», где я писал «Поздравление». Вспоминаю — в день объявления войны с нашего балкона мы видели, как крестьянские телеги одна за другой проезжали мимо усадьбы к мобилизационному пункту... Жуткая картина...

Через несколько дней ко мне из Москвы явился делегированный Московским муниципалитетом молодой фон Мекк и передал «просьбу города Москвы» нарисовать плакат для благотворительного сбора пожертвований в пользу жертв войны. Я дал слово, что сделаю.

Чтобы не было в плакате «отсебятины», я просил прислать мне солдата в полной походной тогдашней амуниции, дабы иметь натуру и по ней проверить эскиз. Я решил выполнить плакат способом автолитографии: на литографском камне я сам нарисовал весь плакат; с него печатали так, что каждый экземпляр являлся как бы «оригиналом». Лучшего способа нет, если нужно отпечатать неограниченное количество экземпляров. Плакат, рисованный мной на литографском камне большого размера, изображал в немногих красках раненого солдата, с белой повязкой на голове, который прислонился к стене и вот-вот упадет...

Я никогда и представить себе не мог того успеха, который выпал на долю этого плаката, когда он был расклеен по всей Москве в день сбора пожертвований. Толпы стояли перед ним, бабы плакали... Сбором занимались известные артисты театров с Собиновым во главе, продавали за большие деньги открытки, отпечатанные в десятках и сотнях тысяч экземпляров с репродуцированным моим «Раненым солдатом».

Право собственности и дальнейшее использование отдано было мною «городу Москве». Из Петербурга обратился ко мне Родзянко с просьбой предоставить несколько десятков тысяч экземпляров для сбора пожертвований.

Лучший английский художественный журнал «Studio» воспроизвел «Солдата» — словом, успех превзошел все ожидания. Появились подделки под этот плакат в виде конфетных оберток, этикеток и даже товарных знаков.

Как-то приехал из Петербурга адъютант царских особ просить нарисовать обложку для журнала военного госпиталя, которым заведовала государыня.

В разговоре он сообщил мне, что государь недоволен моим плакатом; он сказал, что «*его* солдат держит себя бравым, а не так!..»

Через четыре года, приехав как-то осенью из деревни в Москву, я увидал, что плакат «Раненый солдат» вновь использован в качестве антивоенной пропаганды! Он был снова отпечатан и расклеен по городу, по киоскам, на вокзалах и т. д.

Заведовавший Государственным издательством, Егоров, очень милый человек, объяснил мне, что все ранее печатанное в типографии является государственной собственностью и может быть использовано без особого авторского разрешения. Он предложил мне дать им что-нибудь в этом роде, но я уже раньше решил: больше плакатов не рисовать. Я зарисовал для печати несколько групповых заседаний и несколько портретов, из которых самый значительный и интересный — портрет В. И. Ленина.

Берлин
Экспедиция в Палестину
Монография
Персональные выставки
Переезд в Англию

Надо сказать о моей художественной творческой деятельности за границей, куда я переехал на время, ради лечения моей жены, в 1921 году. Переехали на время, но из-за затянувшегося лечения застряли — и надолго... Правда, врачам удалось поставить жену на ноги и даже дать ей возможность снова заняться музыкой. Но все же она была еще слишком подвержена сердечным припадкам, и мы все откладывали возвращение в Москву.

С первых же дней моего переезда в Берлин я, стосковавшись, взялся за работу. Нашлись давнишние друзья и знакомые, поддержавшие меня советами и заказами, и я стал много писать, главным образом портреты; занимался я также и портретной графикой — рисовал Штрука, Верхарна, Когена, Карпова* (офорты и литографии). Одним из лучших моих портре-

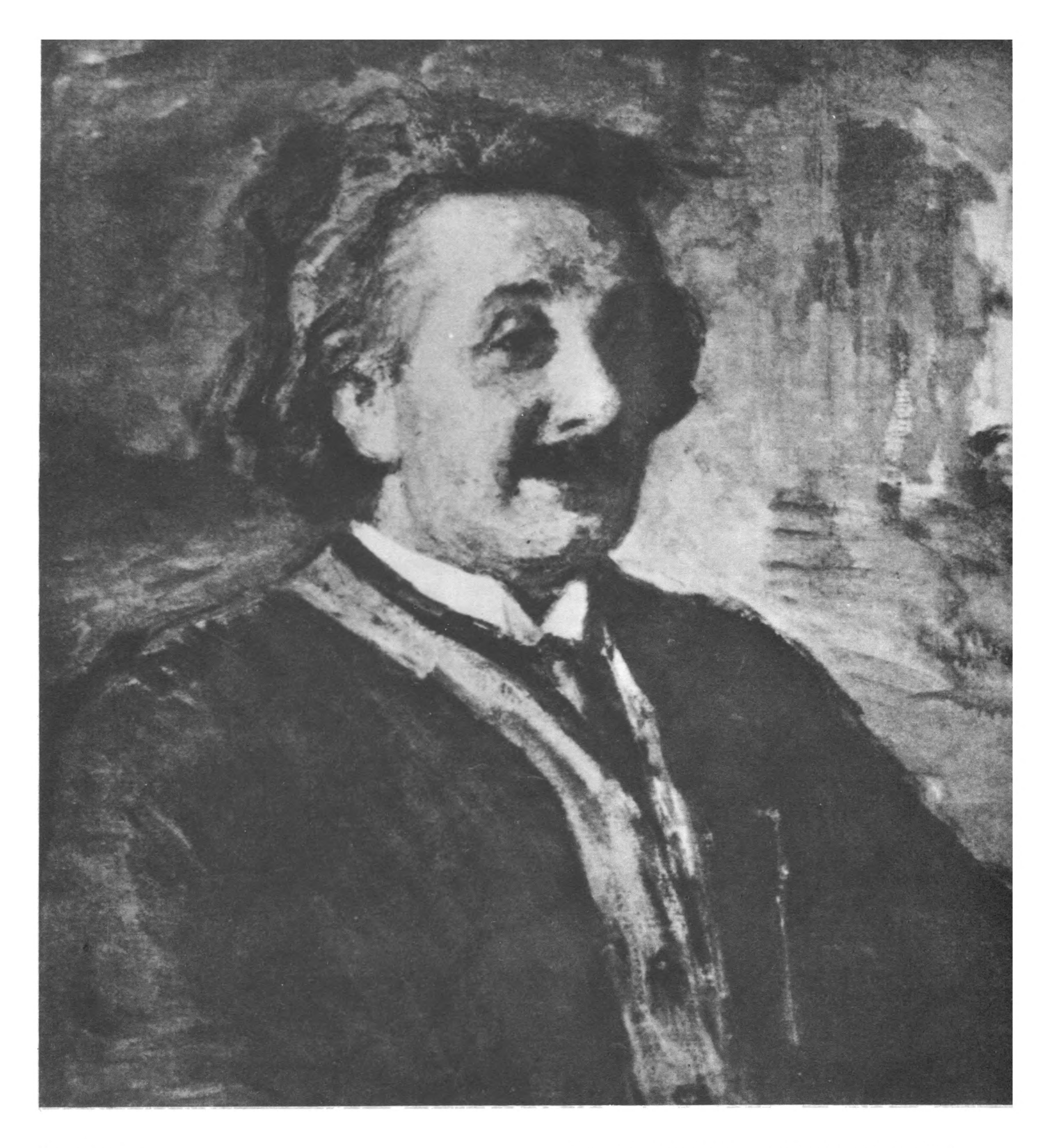


51 Портрет дочерей
(Вариант эскиза картины «Поздравление»).
1914

тов (маслом) этого периода считается портрет моего младшего сына — в зеленой куртке, — написанный, когда он приезжал нас навестить в 1923 году. Этот портрет был выставлен на моей первой, в Берлине, выставке, имел большой успех, что отмечала и пресса.

Я жадно стал работать, много и смело экспериментируя в технике выполнения.

Прожив так несколько лет и завязав новые знакомства с представителями берлинского общества, культивировавшего у себя и любившего живопись, музыку и вообще искусство, я написал несколько заказных портретов видных представителей науки и искусства: профессора



52 Портрет
Альберта Эйнштейна.
1924

теологии А. фон Гарнака*, профессора А. Эйнштейна, художников Л. Коринта, М. Либермана, драматурга Г. Гауптмана и других.

Получив приглашение берлинского «Сецессиона» (если не ошибаюсь, в 1923 году) выставить что-либо «hors concours», т. е. без жюри, я решил экспонировать портрет маслом Эйнштейна, впоследствии приобретенный Иерусалимским университетом. Через год-два я дал для выставки этого же «Сецессиона» большую акварель — натюрморт. Постепенно я пришел к заключению, что мне следует устроить свою выставку, чтобы показать мои вещи в целом и в разных областях творчества.

* * *

Хочется рассказать здесь об одной интересной затее, приведшей к моей поездке на Восток.

В начале 1924 года ко мне из Парижа обратился известный редактор и издатель художественного журнала «Жар-птица» и автор нескольких великолепных монографий о русских художниках и артистах (например, о Баксте, о Павловой и др.), Александр Эдуардович Коган* с предложением принять участие в художественной экспедиции в Палестину. Целью этой экспедиции было издание серии картин в красках и рисунках, чтобы создать образ современной Палестины, ее природы и ее народа; эти картины должны были быть сделаны на месте, с натуры. В художественно-живописный отдел экспедиции, кроме меня, были приглашены молодые художники: из Парижа, кажется, Федер; из Америки — Раскин; известный палестинский художник Панн* и другие.

В экспедицию входили, кроме художников, известные научные силы, долженствовавшие «охватить» Палестину со стороны научно-исторической, социальной и др.

Хотя в принципе я и не прочь был принять его приглашение, но в этот момент был занят окончанием заказа и не мог присоединиться к экспедиции, выезжавшей из Парижа. Ехать же одному и встретиться с экспедицией уже на месте, в Иерусалиме, как-то не хотелось; да и возможность мучительной для меня морской болезни останавливала меня — вот я и отказался.

Но Коган все не унимался и всячески упрашивал и убеждал приехать, хотя бы на более короткое время. Расходы по поездке с большим комфортом туда и обратно, а также пребывание там оплачивались, конечно, экспедицией, так что мне это ничего не стоило.

Когда врач наш взял на себя ответственность, сказав, что я со спокойной и свободной совестью могу оставить больную жену в Берлине или в Мюнхене у старшей дочери и что я непременно должен воспользоваться столь редким случаем и предпринять такое путешествие, я согласился ехать, о чем телеграфировал Когану; я быстро собрался в дорогу.

Помню, что немалую роль в моем нежелании предпринимать поездку в Палестину сыграло определенное чувство душевной усталости от многого пережитого до этого; и думалось, едва ли найду я вновь силы и интерес к тому, что увижу в путешествии, после всего, что я уже перевидел во время предыдущих поездок по Европе — в музеях, галереях и собраниях старых мастеров; едва ли я найду интерес и материал для духовного и эстетического подъема, без которого и затевать ничего нельзя.

Когда ночью я прибыл в Триест, я понял насколько необоснованны были мои опасения. Один вид распростертой у подножия города гавани, освещенной тысячами огней, был сказочным и вознаграждал за скучный день езды по железной дороге. Вообще с минуты приезда в Триест все было ново и захватывающе. У вокзала я нанял извозчика, который с горы привез меня к моему пароходу «Гелуан». Я комфортабельно переночевал в ждавшей меня каюте, и на другой день в обед наш Левиафан должен был сняться с якоря. Наш лайнер — колоссальный, в Средиземном море один из самых больших, итальянского Ллойда.

53 Пианист Иосиф Гофман
Альбомная зарисовка
1912



Начиная с посадки на громадный пароход с его изумительной комфортабельностью, все было для меня ново и необычно, даже полнейший душевный и физический отдых в течение трех почти дней, при полнейшем штиле и прекрасной погоде.

Какие чудные часы послеобеденного отдыха провел я на палубе, с которой наблюдал цветовые и световые красоты воды и неба — интенсивного глубокого темно-голубого моря и розовато-голубого неба; общий же цветовой тон — какой-то фиолетово-розовый! Но вот из воды стали показываться изумительной красоты гористые берега острова Крит, одетые в золото закатного солнца. Вот там, за стеной гор и диких берегов этого острова, там — «древняя покоится Эллада»!..

В трех словах заключена неизмеримость бесконечного содержания, которым живет и будет еще жить человечество, питающееся до сих пор античной культурой, в то время как творцы ее вот уже две тысячи лет сошли с лица земли. Вот там, за стеной этих гор и скал — жилище богов, их Олимп, а в этих скалах и ущельях может и сейчас еще вздыхает великий Пан по утраченному им навсегда владычеству!

* * *

Вечером, посидевши перед сном в библиотечной, я случайно вышел на палубу, и передо мною открылась картина, грандиозность которой невозможно описать словами.

Я в первый раз в жизни в безбрежности моря пережил сказочность южной ночи.

Передо мною на глубоко-черном пространстве неба, как будто близко около меня, ярко горели, действительно, мириады звезд. Хотя я сам родился на юге — и ночи Италии мне знакомы, но такой яркости и торжественности я никогда не видал, такой черноты ночи — ее можно было брать руками!.. Я стоял на носовой части, как в центре. Темнота всего окружавшего меня не давала различать линии горизонта, в который как будто упиралась черная масса, переходившая в торжество золотых звезд, и в который со всей силой собственного величия врезывался гигант-пароход... Была небольшая качка... Этой ночи и этих звезд мне никогда не забыть...

* * *

Оставив слева, вдали гористые берега Крита, мы снова во власти безбрежного голубого моря. Но вот на горизонте справа стали показываться и постепенно расти причудливые очертания африканского берега. Силуэты пальм говорили о том, что мы приближаемся к конечной цели нашего морского путешествия: вот она, Александрия! Вот он, Египет, эта колыбель непревзойденного искусства!

Я и не заметил в волнении от наплыва впечатлений, как наш пароход, отдав якоря, острием носа врезался как бы в живописную до неописуемости пестроту. Как огромный этот пароход, так гордо трое суток побеждавший бездны моря, вдруг стал беспомощен со всеми своими людьми, пассажирами и командой, и очутился во власти шумящей, галдящей толпы, многоязычной, многокрасочной, бурно жестикулирующей, ярко залитой солнцем... Часть ее — более живописная — это восточные менялы всех цветов и наречий, гиды, продавцы и — без этого не обойтись — комиссионеры разных оте-

54 Москва
Мокрый снег
1912

55 Артур Никиш
за дирижерским пультом
1908



лей; все они жадно глядели наверх, на палубу, и ждали только, когда «добыча» сойдет на берег, чтобы с остервенением наброситься, ошеломить и криком оглушить, хватая за фалды европейца, оторопевшего от всей этой чертовщины... Какие-то начальники суетились, бегали, старались палками разогнать их, но ничего не помогало; они, как мухи, тотчас же и тем же роем возвращались на только что расчищенное место!

Другая часть толпы на пристани — негры. Они каким-то чудом успели все же очутиться на палубе; летали по палубе и по каютам, ныряли в трюмы и во все входы, шумно вылетали оттуда, таща какие-то сундуки и чемоданы, не спрашивая никого — чьи эти вещи и можно ли? Перепрыгивая через цепи, цепляясь за канаты, они исчезали — неизвестно куда!

Вся эта невиданная, неожиданная и живописная красота в своем непонятном движении наполнила душу мою давно не испытанной *вольной детской радостью*... Я стал громко хохотать, не зная, что мне делать, кого и на каком языке спросить — куда огромный негр исчез с моими вещами?

Кое-как сойдя на берег я успокоился; с этой минуты и до конца всего моего дальнейшего пребывания в Палестине меня не покидал художественный подъем. Все было ново, все живописно, захватывающе. Это был Восток...

* * *

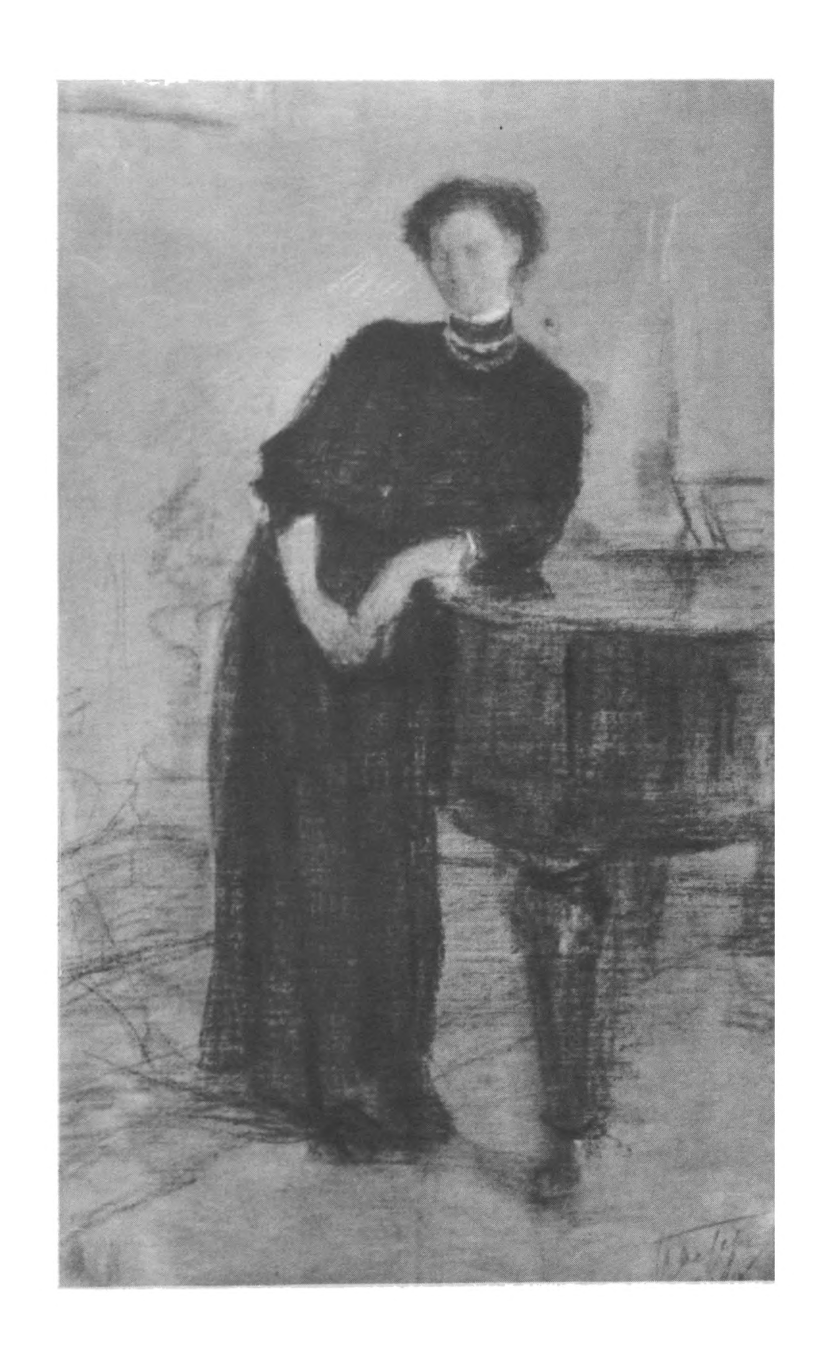
Каир! Тысячелетний Египет*... Его искусство. Карнакский музей и трамваи, привозящие вас к пирамидам — тут же роскошные, последней моды, кафе фешенебельного европейского квартала! Современные египтяне — те же, что и на иероглифах. Несмотря на то, что я торопился догнать экспедицию, я успел увидеть многое.

Стаи живых кобчиков с иероглифов взлетают и садятся на крыши и карнизы с жалобным посвистом как *пять тысяч лет назад*. По улицам гуляют в белых халатах и высоких фесках стройные мужчины — не их ли портреты видели мы только что на досках в Карнакском музее или на барельефах, или в отшлифованных — черного гранита — бюстах?

Нет! Не жалею, рад, что поехал в Египет, — это не виданный мною доселе древнейший мир, это начало всей человеческой культуры, искусства, архитектуры! Какая непревзойденная

56 А. Г. Рубинштейн
Альбомная зарисовка
1886







58 Палестина. Жара и ослик
1924

солнцем дороги; и такие же плетущиеся в белой дорожной пыли ослики, да и многое другое; однако же все это не «то», а что «то» — так я и не мог никак вспомнить.

При всех преимуществах современной техники передвижения, по сравнению с прежней — на осликах, эта современная, быстрая, автомобильная для художника — сущие муки и горе! Не успеешь от восторга «ахнуть» в правое окно, как уже пролетел мимо, а в левое метнулась другая красота — живописный караван шарахающихся вбок верблюдов — миг, проскочили и это! И все время в таком же роде: миг — и проскочили! На мое безудержное желание, хоть бы один набросок сделать, редактор, начальник экспедиции, успокаивал, говоря: «На обратном пути остановимся! пока лишь — общий обзор!» Так, по-современному, сломя голову, летя то по чудным палестинским дорогам, то взлетая на вершину горы или спускаясь крутым змеящимся шоссе в прекрасные долины, доехали мы до Тивериады и спустились к Генисаретскому озеру. Общая панорама здесь была неописуема!

Здесь именно, медленно продвигаясь вдоль сверкающего на солнце озера, вдоль усеянного серыми пятнистыми камнями его берега, я с особенной силой и волнением вдруг ощутил то «давно знакомое», что ни на секунду не оставляло меня всю дорогу и чего я не мог никак припомнить. Поднявшись в гору, мы остановились у гробницы одного еврейского святого. Я вышел из автомобиля и обернулся назад. Передо мною раскинулось во всю свою величавую ширь и мощь Генисаретское озеро; Тивериада, дышавшая трепетным белым жаром своих мечетей и домиков, мягко как бы вычерчивала изгиб берегового прибоя слева. Насупротив меня тянулась фиолетово-розоватая цепь гор с едва видной вышкой Гермона. И такая тишь кругом, такой непередаваемый величавый покой!

«Боже мой! — вырвалось из груди моей, — да ведь это же все — Поленов*!!!» Поленовым было также и темно-сине-фиолетовое Средиземное море, пенившееся вокруг бортов паро-

хода, с закатно-розовыми горами островов Греции — в поставленной им в 1894 году живой картине «Эллада»*, Поленовым — все пейзажи, поразившие меня по дороге в Тивериаду, Поленовым — разнообразные мотивы Генисаретского озера, весь этот берег, вот этот камень — пятнистый — с картины «Мечтатель». Вся эта гармония красок, взволновавшая меня, все кругом — ведь это поленовская палитра!

Да, только побывав в местах, запечатленных его кистью, можно понять и оценить его огромный живописный талант, только здесь можно понять, как глубоко он зачерпнул и исчерпал до конца палестинский пейзаж!

* * *

В художественной экспедиции по Палестине, кроме меня, были еще художники из Парижа, молодые — «модерн». Также был специальный фотограф для моментальных снимков. Интересно было наблюдать: в то мгновение, как я успевал (сидя в автомобиле, почти на ходу) набросать характерную сцену, скажем караван с верблюдами или фигуры в движении, фотограф раскрывал только еще свои аппараты, а уж в окне автомобиля изменялось и — «пропадало»... Молодые же мои коллеги и не брались вовсе за набрасывание и под конец признали — с поклоном мне — мое мастерство в быстром рисунке. Мои коллеги вынуждены были прибегать к готовым видовым открыткам и с них делать свои наброски.

Несмотря на короткий срок пребывания в Палестине, я все же успел сделать целый ряд картин, рисунков и эскизов, в которых старался запечатлеть виденное мною в этой стране. Часть моих палестинских работ показана была на первой моей берлинской выставке, часть была опубликована.

* * *

Из нескольких частных салонов, образовавшихся в Берлине на манер парижских и устраивавших персональные выставки художников, я выбрал лучший из передовых. В этом салоне Хартберга я и устроил свою первую персональную выставку в 1927 году в Берлине. Успех превзошел все мои ожидания как в моральном, так и в материальном отношении.

Выше я упомянул о некоторых работах, о портретах деятелей науки и искусства; благодаря же дружбе с нашим послом Я. З. Сурицом* мы с женой знакомились и встречались с разными представителями дипломатического корпуса в Берлине. Я писал портреты некоторых из них, их жен или детей. Нарисовал также портреты жены и дочери Сурица, собирался написать портрет жены Луначарского, который навестил меня в Берлине, но не успел, так как Луначарские снова уехали. Не могу не упомянуть о том, что в Москве, когда я был занят преподаванием в Училище, к великому моему сожалению, никогда не хватало у меня времени наслаждаться общением с природой, запечатлевать ее, писать цветы, фрукты, пейзажи. Теперь это, наконец, оказалось более возможным, особенно летом, когда мы с женой ездили гостить к старшей дочери в Мюнхен. У меня сохранился целый ряд живописных этюдов — большей частью акварелью или цветными карандашами — пейзажей Баварии, ее озер, гор и полей, множество натюрмортов, а также большое количество набросков и зарисовок с жены, детей и внуков. Написал я в Мюнхене и много портретов на заказ, некоторые из них очень интересные, как, например, портрет профессора К. Фаянса, профессора Кодиньолы*.

Вообще я работал без устали и много успел за эти годы.



59 На пляже (Остров Рюген)
1906

Через пять лет, к моему семидесятилетию (1932), когда собралось достаточное количество работ, я устроил свою вторую выставку, еще более значительную в смысле живописи (за эти годы много успел в работах своих). И на этот раз выставка прошла с огромным успехом. Могу отметить, что и берлинское общество, и тамошние художественные круги, и пресса обходились со мною без предвзятости, без придирок, хотя я был иностранцем. С благодарностью вспоминаю их внимательность, их уважение и оказанный мне дружественный прием.

Все это было, конечно, до захвата власти национал-социалистами. С их приходом все изменилось, и наше намерение — устроить третью мою выставку через 5 лет, к моему 75-летию — уже не смогло осуществиться.

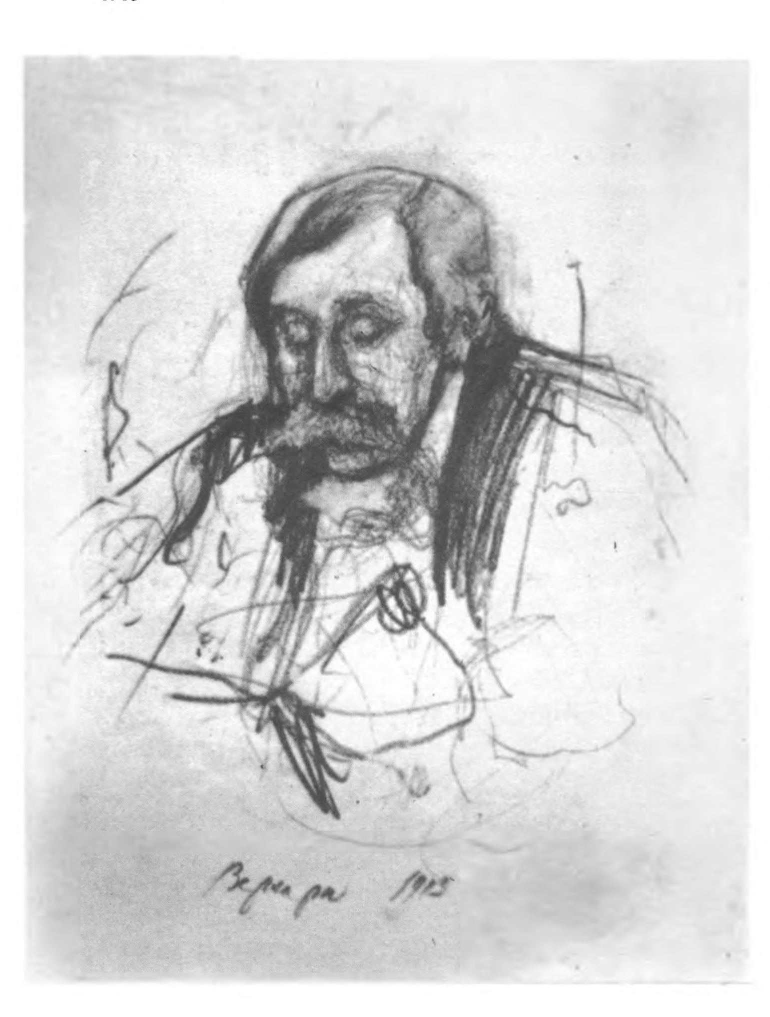
* * *

Как только здоровье моей жены улучшилось, она снова, как и в течение всей нашей совместной жизни, стала помогать мне. Ее советы, ее моральная поддержка, ее влияние всегда были неоценимы. Но она помогала мне и практически. Стоит вспомнить ее помощь в сложном деле пересылки моих иллюстраций к «Воскресению»[1] и ее переписку (почти секретарскую!) с журналами как в России, так и в странах Европы и в Америке, где одновременно (в 1900 г.) публиковался роман Толстого. Когда ее здоровье допускало, она помогала мне и тем, что, присутствуя во время моих портретных сеансов, занимала портретируемых либо разговорами, либо своей игрой, чтобы у них не делалось «застывшее» выражение лица. Эти беседы ее с портретируемыми или музыка ее, эта атмосфера сеанса, оживляющая выражение лица модели, — все в большей мере содействовало успеху моей работы. Так и теперь, в Берлине, несмотря на свое еще слабое здоровье, жена помогла мне в моем новом намерении. Благодаря ее фактическому сотрудничеству, мне удалось довольно быстро подготовить материал для моей монографии, которую хотел издать А. Штибель.

* * *

Монография эта была издана в 1932 году.* Желая издать эту книгу на высоком полиграфическом уровне, Штибель передал печатание текста и изготовление репродукций самой лучшей, первоклассной художественной типографии К. Зелле. Из тех же соображений Зелле пригласил меня быть художественным редактором и руководителем репродукционных работ по этой монографии. Благодаря моему опыту в этом деле еще у Сытина* в Москве, я действительно помог поднять репродуцирование иллюстраций, особенно «офсет», который тогда входил в производство, на большую высоту, принимая во внимание достижения немцев в печатном деле. Действительно, издание вышло своего рода образцовым. Я следил во время работ за печатанием репродукций в самой типографии, так что все репродукции были сделаны под непосредственным моим руководством и корректированием. Рабочие типографии говорили потом, что многому у меня научились, следя за моими работами на литографском камне и следуя моим указаниям; они и были весьма благодарны. Многие молодые рабочие просили у меня — и я давал им — отдельные листы на память. Экземпляры этой монографии, оставшиеся на складе типографии Зелле и еще не сброшюрованные, я собирался

60 Эмиль Верхарн
Альбомная зарисовка
1913



[1] Об этом см. раздел третий

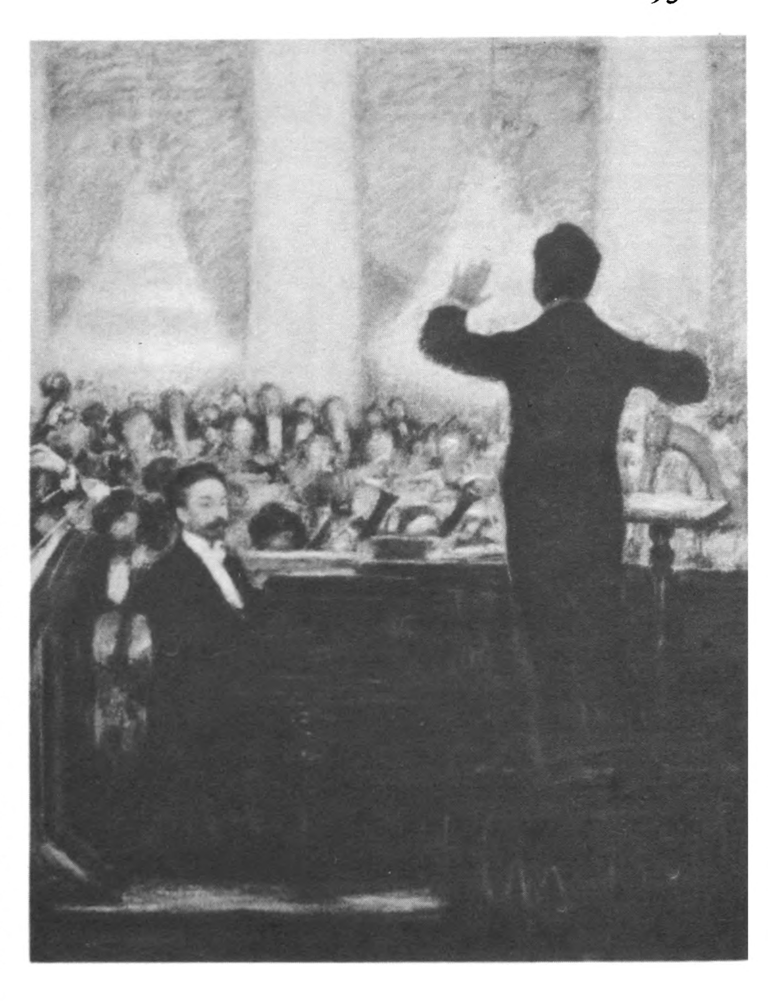
отправить в Москву и там издать в виде альбома. Но вдруг они оказались «неизвестно как» пропавшими; очевидно, все они были уничтожены гитлеровцами. Подавать в суд было бесполезно; процессы всегда оканчивались в пользу новой власти фашистов. Я постоянно бывал в типографии и знал рабочих, которые очень дружелюбно относились ко мне; конечно, они в уничтожении оставшихся там экземпляров монографии не были повинны. Говорили, что они сгорели будто бы во время пожара...

* * *

Мысль вернуться с семьей в Москву, когда здоровье жены стало лучше, не покидала меня все время и приходила все чаще и чаще, но предпринимать этот переезд было еще затруднительно.

Я узнал, что многие художники — Билибин, Шухаев* и другие — постепенно возвращались в Москву. Особенно настаивал на нашем возвращении искренний друг мой и моей семьи, профессор Збарский*. Я начал переговоры и переписку об этом с возглавлявшим объединение «Всекохудожник» — кажется, тов. Славинским. Яков Захарович Суриц, наш полпред в Берлине, оказывал мне много любезных услуг, в особенности в отношении моего желания отправить все мои работы на родину и устроить там выставку. Были уже заказаны ящики, картины переправлены в полпредство и хранились там временно упакованными нами. А тут надвигались мрачные события; слухи о выселении из Германии советских граждан, всех без исключения, оправдывались, и будто бы начали уже выселять по алфавиту. Что же предпринять с картинами, куда их направить? Выпустят ли их теперь из Германии? Все это волновало, еще более расстраивало нервы и усиливало начавшуюся у меня грудную жабу.

Моя младшая дочь, вышедшая замуж за два года до этого за англичанина, коллегу по университету, и уехавшая в Англию, настойчиво убеждала нас перебраться к ним, чтобы хоть мало-мальски прийти в себя и отдохнуть, прежде чем окончательно отбыть в Москву. Времени на раздумывание уже не было, и я решил все ящики с картинами взять из полпредства и, пока еще была хоть какая-то возможность, отправить к моей дочери в Лондон, несмотря на очень большие расходы по транспорту, страховке, хранению и т. д. Ни на одно письмо, которые я писал Якову Захаровичу и Владимиру Петровичу Потемкину*, ответа не было. Не



61 «Прометей».
За роялем А. Н. Скрябин.
дирижирует С. А. Кусевицкий
1913

дожидаясь своей буквы алфавита и своего выселения, не желая просить у немцев «отсрочки», мы с женой, оба совершенно больные, покинули навсегда Берлин.

Лондон
Смерть жены
Оксфорд

В Лондон я приехал совершенно разбитый, едва способный перейти улицу. Предпринять в таком состоянии поездку в Москву было бы с нашей стороны безумием. Безумием было думать, что мы вообще способны на что-либо и что сможем затеять то, о чем жена еще за несколько лет до этого мечтала...

Но строгое лечение, покой, насколько он мыслим был в эти кошмарные годы, прекрасный уход за мною и женой моих дочерей несколько восстановили и постепенно укрепили наши нервы; снова оживала давнишняя мысль моей

жены устроить мою выставку, теперь уже в Лондоне, а уж после нее отправить картины в Москву, если жене и мне не придется уже самим туда возвратиться.

* * *

Непонятный народ англичане: фашизм разрастается, Испания уже разорена, мир сошел с ума, а перед моим окном в смежном саду загорелый, крепкий старик, владелец соседнего дома, ежедневно часами упражняется в игре — загоняет мячик в специальную лунку... Очевидно никогда в жизни не приходило ему в голову, что можно беспричинно разорить его и его семью, лишить свободы, изгнать его из родины, довести его безвинно, на глазах у всего света, до полного нищенства, до бесправия, как это происходит сейчас с тысячами обреченных.

* * *

Меня познакомили недавно с одним из директоров Британского музея по отделу графики и рисунков — (он же председатель «Contemporary art Society»[1]) сэром Гайндом. Он купил у меня несколько листов моей графики, которые попадут затем в Британский музей. Он же пригласил нас с женой и дочерью на камерную музыку; в его доме жена играла с ним и его дочерьми квинтет Шумана с успехом, потом играла Баха, Шопена, а они все просили еще и еще...

* * *

Трудно было самому, без знания языка, больным ходить, искать в Лондоне подходящее помещение для выставки*, вести предварительные переговоры с владельцами галерей и т. д.

Но вот нашелся один журналист, большой мой поклонник, который вызвался мне помочь и сделать все это за меня. И действительно, ему удалось найти такую галерею (Cooling Gallery).Он успел даже переговорить с владельцем, и было уже назначено время, когда нам явиться для окончательного решения. Внезапная молниеносная смерть жены подкосила меня... Конечно, ни о какой выставке, ни о каких-либо планах и речи не могло теперь быть. Только бы кое-как дожить дни свои!

[1] «Общество современного искусства» (*англ.*)
Прим. составителя

* * *

Много раз и я и дети уговаривали жену мою дополнить ее краткую биографию, изданную в 1885 году в г. Одессе неким Бахманом*. Но скромность ее, а также всякие дела по дому, обычный ее ответ — «будет еще время» — и общие тревоги и заботы последних лет, к сожалению, откладывали запись ее рассказов; всегда находились помехи. Когда же мы, наконец, всерьез взялись за это дело, смерть внезапно похитила ее...

* * *

Ее рассказы мне, а потом и детям, когда они подросли, о встречах ее с Антоном Григорьевичем Рубинштейном, с профессором Лешетицким*, у которого она училась в Вене, всегда были захватывающими.

Но как давно это было! Как без нее теперь восстановить, воскресить, как передать эти интереснейшие и драгоценные обломки воспоминаний ее, наблюдений и описаний — когда ее уже нет с нами? Когда уже никто больше ничего не скажет?

* * *

Опубликованная биография Розы Кауфман, моей жены, заканчивается годом ее издания[2].

Занятия у профессора Лешетицкого, начатые в 1882, продолжались до 1886 года. Веснами Роза, в сопровождении матери ее, обычно возвращалась на родину для концертных поездок по городам юга России, где ее уже хорошо знали, выступала в Польше и Петербурге. Везде она пожинала заслуженные лавры и успехи ее росли с каждым концертом.

В сущности она была уже вполне законченным артистом с очень высокими к себе требованиями и постоянной неудовлетворенностью.

В печати музыкальная критика уже тогда отмечала европейский уровень ее таланта, необычайное чувство содержания вещи, лиризма, чувства ритма и пропорций.

Первый же концерт семнадцатилетней пианистки в Вене, в 1885 году, сопровождался таким успехом, что в венской музыкальной прессе, слышавшей, конечно, многих первоклассных артистов, ее игру смогли сравнить с игрой Листа и Рубинштейна; писали даже, что Розе Кауфман нет равных по простоте художествен-

[2] O. Bachmann. Rosa Kaufmann, eine biographische Skizze, nebst Recensionen. Odessa. 1855.

62 Москва. Мороз и солнце
1912 Фрагмент.





ной передачи некоторых композиторов и по глубине проникновения в сущность музыкальных мыслей автора.

* * *

В период времени между 1884 годом и годом выхода замуж (1889 г.) пианистка, кроме обычных для нее концертов и концертных поездок (до 20 концертов в одном турне!), отдавала свое время и силы преподаванию музыки, деятельности ею очень любимой, в классах оканчивающих Одесскую музыкальную школу (филиал Петербургской консерватории), находящуюся в ведении Императорского русского музыкального общества.

У нас сохранилась только самая малая часть рецензий и программ ее концертов. Но даже и эта малая часть свидетельствует о впечатлении, которое производила ее игра на серьезную музыкальную критику Москвы 90-х годов. Роза Кауфман, выступавшая теперь под фамилией Пастернак, расценивалась такими серьезными музыкантами-критиками, как Н. Кашкин, А. Корещенко* и др., как «музыкальный сюрприз» для Москвы. Но по разным причинам ее концертная деятельность, так бурно развивавшаяся, с началом новой для нее семейной жизни временно прервалась и как будто заглохла.

Только с 1907 года пианистка снова стала выступать в концертах Москвы с тем же подъемом и успехом, и это также нашло свое отражение в критических рецензиях того времени (Ю. Энгель, Л. Сабанеев* и др.). Последним ее выступлением в Москве было участие в трио Чайковского на траурном вечере памяти Л. Н. Толстого, 11 ноября 1911 г. Концерт был устроен С. А. Кусевицким* в Большом зале Консерватории.

* * *

Уже было поздно, когда я кончил, в который раз, чтение, на разных языках, газетных рецензий и отчетов о ее концертах, начиная с первого, когда она, девятилетняя, играла с оркестром Моцарта! Синяя папка сохранялась у нас, как ларец, со всеми этими драгоценностями. Утомленный старческий мозг мой требовал отдыха. Я лег, но заснуть не смог, стал перебирать в памяти выплывавшие то полустертые, как старые фрески, то свежие, будто

Портрет С. В. Рахманинова
1913



64 Портрет
артиста А. Л. Вишневского
1912

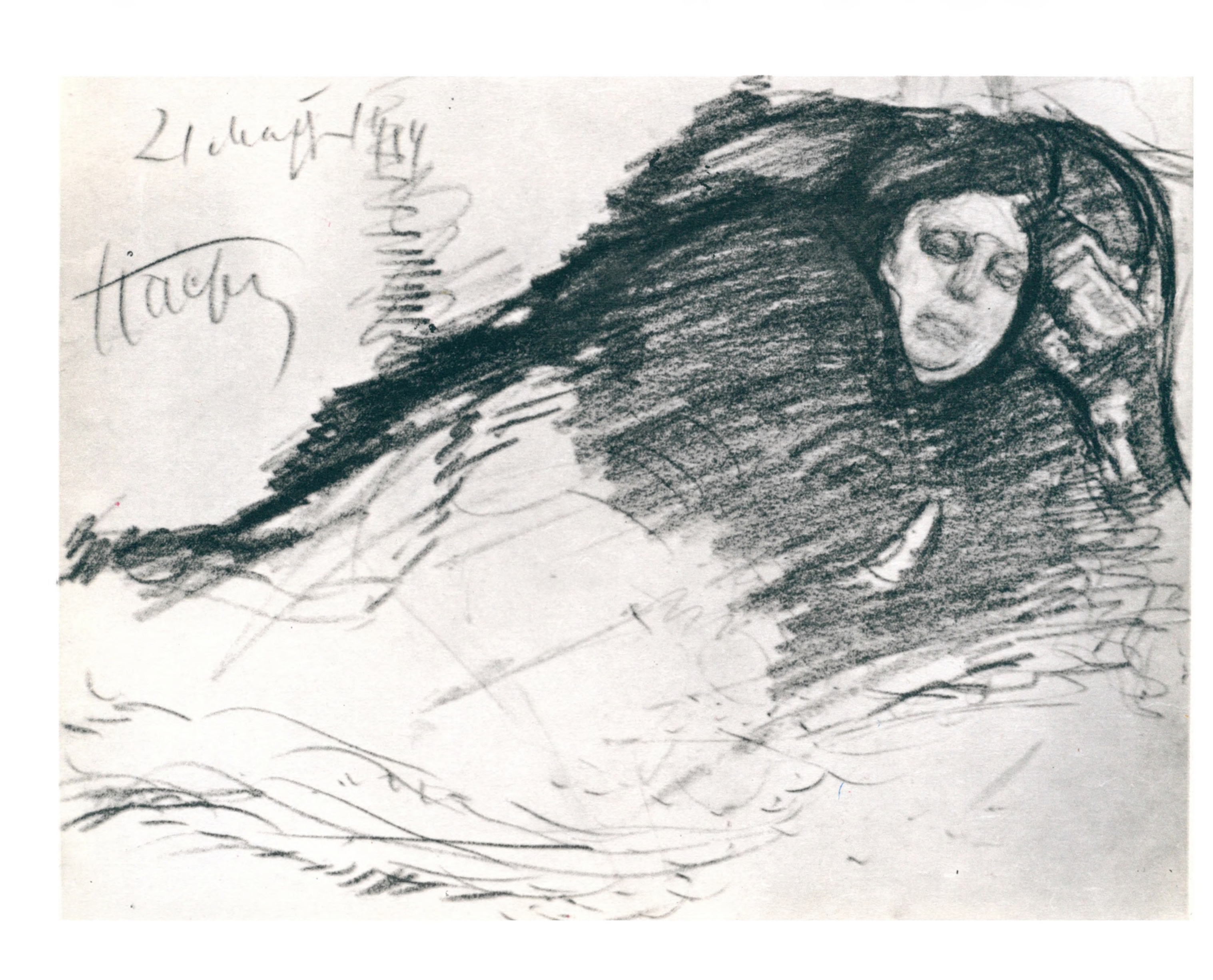
вчера только написанные картины прошлого, пережитого за полвека совместной жизни.

Когда же и где встретился я в первый раз с ней... с моей судьбой?.. Какое хорошее определение! Как оно верно охватило все мое прошлое. Воспоминания стали чередоваться между явью и сном... Лежа в постели с полузакрытыми глазами, снова стал вызывать в памяти и связывать друг с другом эпизоды нашего далекого прошлого, нашей юности, московской нашей жизни...

* * *

Особенно вот что — и навсегда — врезалось в память: летнее, солнечное, веселое, еще не жаркое, раннее утро в Одессе... Освеженный морским купаньем, тоже веселый и беззаботный еще, выходит из купальни и проходит под эстакадой железной дороги юноша...

Вдруг навстречу ему на извозчике, направляясь тоже в морские купальни, едет, изящно одетая, та самая молодая пианистка, с которой он



* * *

Когда ей было уже семьдесят два года, совершенно нежданно, после долгого-долгого перерыва случилось ей сыграть любимый ее квинтет Шумана в доме сэра Гайнда, нашего знакомого.

С каким же блеском, с какой силой и прежним вдруг юношеским подъемом, захватившим и ее партнеров и все слушавшее их игру общество, играла она... в последний раз! За два месяца до своей внезапной смерти!

Так догорающая свеча вспыхивает ярким пламенем в последний раз, чтобы погаснуть в следующий момент навсегда...

Этот квинтет, ею любимый, стал ее лебединой песнью.

* * *

Как в свое время в Берлине, по настоянию жены и ее энергией были устроены обе мои выставки, так и теперь, в Лондоне, она мечтала организовать новую мою выставку. Но тут встретились на пути такие трудности, каких мы и не мыслили в Берлине. Все же хлопоты, начатые женой, шли уже своим чередом. Внезапная смерть ее и начавшаяся неделю спустя война с фашизмом все изменили, сдвинули, и все остановилось, смешавшись. О выставке ли было думать? Да и кому она теперь нужна стала? И я устал от последних лет моей жизни.

* * *

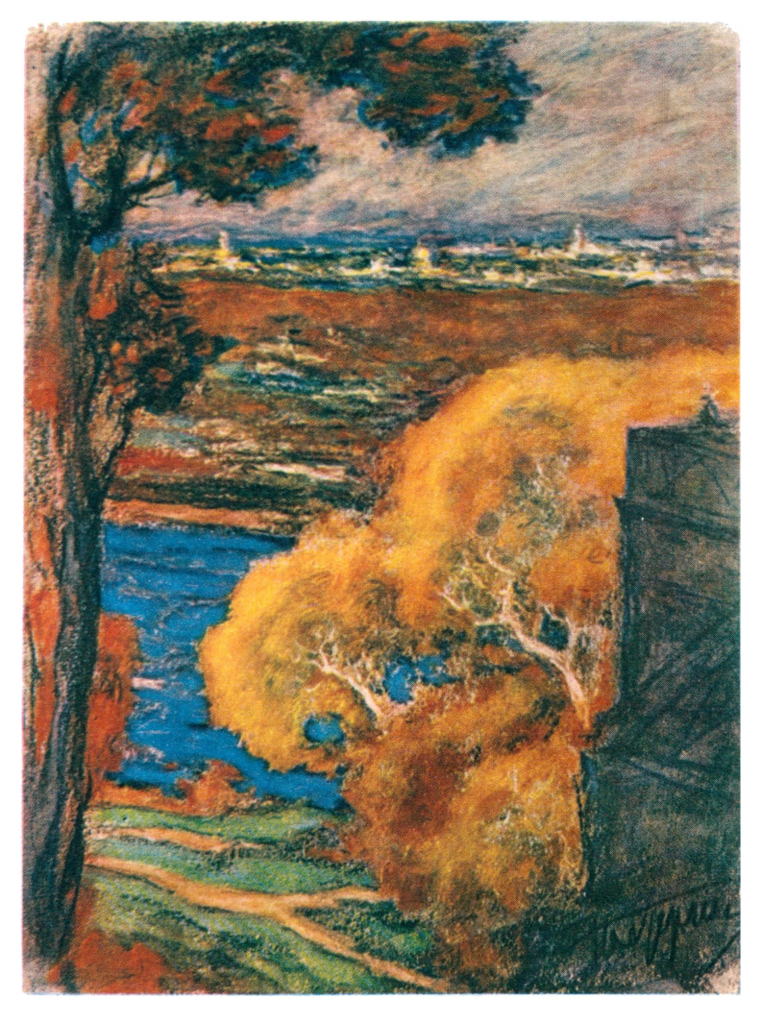
Конец июня 1940*.

Как все относительно!.. Сравнить довоенное время с тем, что мы — я и дети — переживаем и на что обречены: мамы нет на свете... Война. Каждую ночь — вражеские аэропланы над Англией; бомбардируют города. Падение Франции и малых государств. Мы накануне нашествия немцев!

* * *

Весна 1941

Оглядываясь на прожитую жизнь,— а мне теперь пошел восьмидесятый год, и мне хвастать и лгать не время,— я вижу, что по сравнению с размерами дарования, отпущенного мне богом, я не сделал столько, сколько и как следовало бы, сколько смог бы сделать и как мог бы развить свои возможности. По правде сказать, это произошло из-за недостаточной смелости,



56 Золотая осень
(Воробьевы горы. Дача Ноева)
1912

из страха перед жизненным долгом, сначала ради родителей, потом — ради семьи и детей.

Мною были растрачены силы на «жизненные компромиссы»*: в детстве запрещение рисовать; потом — гимназии, университеты. Боже, сколько упущено времени, сколько возможностей, молодости! И не мстило ли потом мне искусство, что не всего себя ему отдал?

Мое нервное расстройство в 1887/88 году не было ли «подсознательной» борьбой и «предупреждением», как это называется в науке, в психиатрии?

В одном из своих газетных отзывов — давно это было — художник и писатель П. Нилус* в похвальных отзывах обо мне выразился, что я принадлежу к «поздно развившимся».

Не зная моей жизни, он однако угадал суть. Если он еще жив и прочитает эти мои воспоминания — о гимназиях, университетах, годах, потраченных в никому не нужной борьбе с препятствиями в моем художественном стремлении,— он должен порадоваться, что разгадал

тогда все. Да и дальнейшие препятствия и внешние обстоятельства отнимали время и силы, необходимые для художественного творчества.

* * *

Я так искренне любил Училище и преподавание, а сколько страданий причиняли мне некоторые из моих коллег! Что касается самого преподавания, то должен сказать, что совместная работа с молодым, развивающимся поколением художников очень полезна и для учащего; одновременно учишься и сам, а это необходимо. Чтобы учить — нужно самому постоянно учиться, развиваться и т. д.

* * *

Май 1941 г.

Многое из музыки старых мастеров я раньше совсем не понимал и только благодаря жене стал ценить и понимать... Никакой никогда теоретической книги по музыке не читал, ни одного знака нотного не знал, а все же стал понимать суть симфоний. Среди наших друзей и знакомых много было людей, причастных к музыке; у нас бывали композиторы, пианисты, скрипачи и другие музыканты, музыкальные критики и т. д.

* * *

Когда папа Лев X выговаривал творцу Сикстинского плафона*, Микеланджело, за то, что тот осмелился изобразить святых обнаженными, художник отвечал разгневанному папе известными словами, что само по себе голое тело, как в раю, невинно, а становится греховным лишь в момент приложения к нему греховных мыслей; разврат — как ни прикрывайте его — остается развратом! А как божественно сложен ребенок-амур... Микеланджело был добрым христианином.

Микеланджело и Виттория Колонна (маркиза, поэтесса)*...

Женская натура. Первая моя натурщица — мое целомудрие.

Старые мастера. Верх красоты и совершенства человеческого нагого тела. За всей красотой божьего мира стоит величайший художник — созидатель непревзойденных творений от маленького полевого цветка до звездного неба, а я лишь воспроизвожу его творение...

* * *

Когда читаешь Толстого о христианстве и царствии божием, кажется, так легко и просто осуществить его! Между тем двух тысяч лет недостаточно оказалось, чтобы приблизить нас к этому идеалу.

Когда живешь в такое жуткое время, как сейчас, тут-то кажется: пройдут еще многие тысячи лет, прежде чем совершится царствие божие. Не нарочно ли все сейчас спутано, и правда подавляется под страхом наказания, и торжествует ложь — этот фашизм, гитлеризм...

* * *

Март 1942 г.

Продолжаю жить в постоянной тревоге, в постоянном напряженном страхе в эти злосчастные годы небывалых в истории страданий и несчастий, от которых бог избавил жену, послав ей смерть за несколько дней до объявления войны... Доживаю дни в тревоге за всех — тут и в России*. С другой стороны, не перестаю благодарить бога за все, ибо еще хуже могут быть страдания и несчастья, как оглянешься и посмотришь вокруг...

* * *

От Шуры с начала войны не было даже открытки. Может, он в армии; с начала этой ужасной войны — никаких сведений.

* * *

Апрель 1942 г.

Перерыв в писании из-за моего 80-летнего дня рождения. Праздновали у Жонечки обедом. Из посторонних только Р. А. Были очень милые заметки в «Oxford Mail», в «Oxford Times», в «Times» и других лондонских газетах. Получил массу поздравлений, писем и телеграмм — на ответы ушло около трех недель — все писал и не рад был. Не люблю в душе все эти празднества и чествования, но приходится... В заметках помянули жену, что нас порадовало.

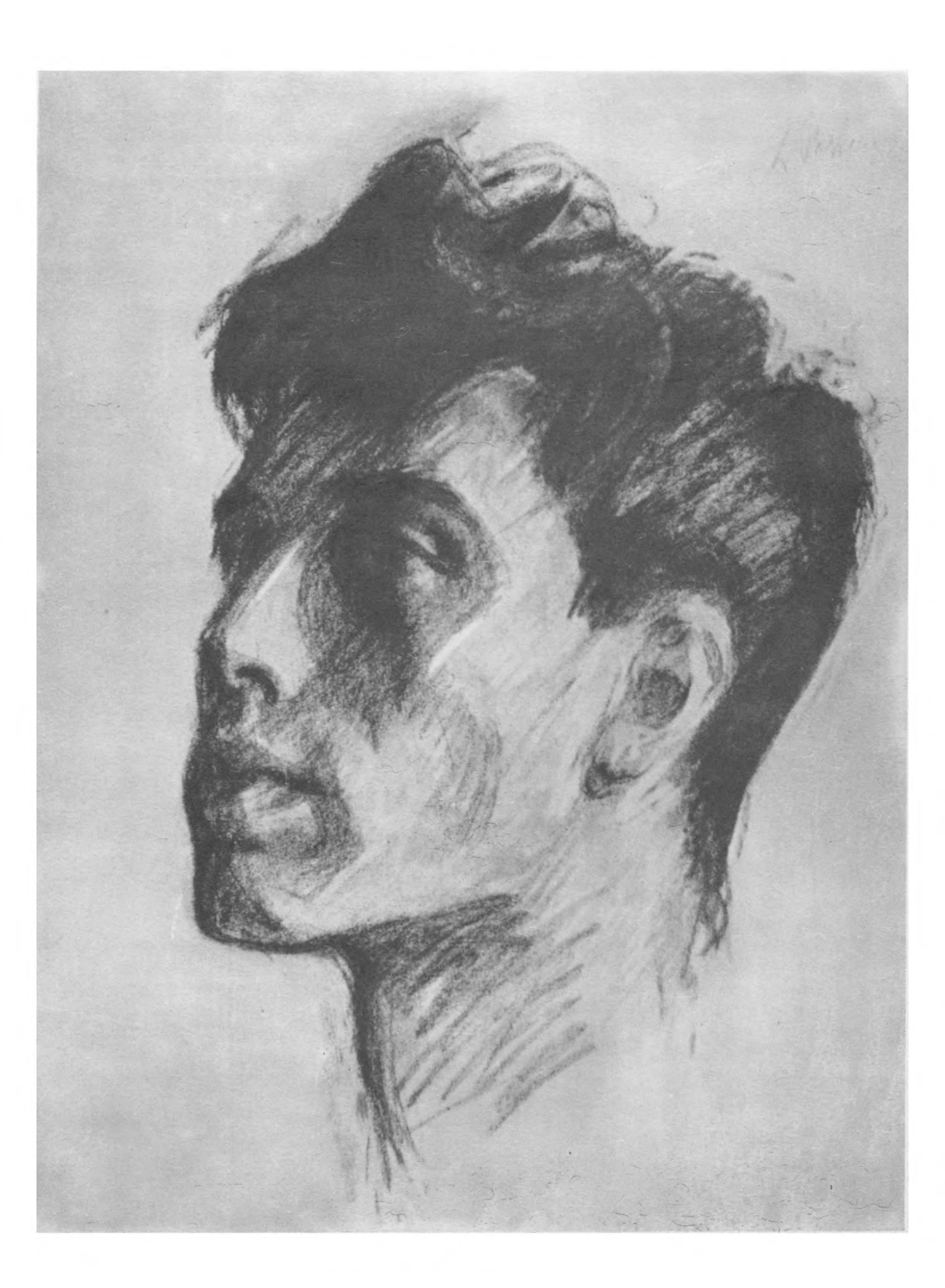
* * *

Весна 1942 г.

Оксфорд весь в цвету, ничего подобного я никогда не видал: город, превратившийся в сплошной сад, в природу.

Переезд в Москву Шухаевых, Билибина.

67 Портрет Б. Л. Пастернака
1924



* * *

Моя религиозность, в смысле веры в бога. По природе своей художник, преклоняясь перед красотой, формой и величием природы — от былинки до звездного неба,— не может не быть религиозным, не признавать Великого художника мира.

* * *

3 ТЕМЫ: 1) Выставка; 2) Монография; 3) Переезд в Москву,— если не доживу, то мои работы...

* * *

Написать об Англии, об англичанах и стране их...

* * *

«Поздно развивался!» Старость, лучше бы раньше! Развернулся было — в Берлине, но Гитлер... и старость, и грудная жаба. А вот — иконописцы: с детства в мастерской (как и в старину художники Ренессанса, еще чуть ли не детьми) и легко одолевают привычный материал.

* * *

Какие картины не реализованы? Праздник образованности, ума, мудрости, справедливости, гуманности и т. д. Воплощение Ветхого завета — сидящий Патриарх; Геркулес и Омфала*.

* * *

Артур Никиш* очень любил Москву и почти каждый год зимой приезжал концертировать. Приезжал со своей «Омфалой»*, как я понимаю. «Прялка Омфалы» Сен-Санса, «Юпитер» Моцарта — тоже в исполнении Никиша. Мои рисунки с него, да и с нее. Один (за пультом, из артистической зарисовал) я использовал для задуманной потом картины «Никиш дирижирует в Благородном собрании», выполненной пастелью и с выставки приобретенной московским дирижером С. А. Кусевицким.

* * *

«17 ноября 1942 г.

Очень рад был услышать* от младшей моей дочери относительно Ваших планов, пока в общих только чертах, устроить в Лондоне выставку картин русских художников,— и согласен ли я в ней участвовать? Спешу сообщить Вам, что, конечно, я буду рад принять участие и отвечаю полнейшим согласием. К сожалению, в данный момент я по здоровью своему, как Вы знаете, в Лондоне не бываю и приехать туда не могу. Но мы сердечно были бы рады повидать Вас у нас, тут, в Оксфорде. Да оно и лучше, т. к. Вы на месте смогли бы выбрать наиболее подходящие для выставки картины... Кроме моих картин, я мог бы предоставить Вам для выставки около пяти небольших произведений художников — Серова, Левитана, Крымова и Пырина*... »

* * *

Начало 1943 г.

Снова берусь за писание «Воспоминаний», прерванное на несколько месяцев (занят был акварельной работой, а также портретом Ноулса, осенью 1942)...

Возвращаясь мыслью к моему произведению «Поздравление», вызвавшему у критиков восклицание — «А ведь рисовальщик-то оказался живописцем!».., должен заметить, что эпитет «рисовальщик» есть наибольшая, собственно, даже *высшая*, похвала художнику. После картины «Поздравление», поразившей всех своей свежестью и живописностью, я снова вернулся к писанию заказных портретов и т. д. Однако теперь в них преобладала декоративно-живописная сторона. Вскоре началась война 1914 года, распад Училища, холод и голод во время гражданской войны, усиливающаяся болезнь жены, болезнь моего глаза, для лечения выезд в 1921 году в Берлин, слабость моего здоровья там — все это прервало начавшийся для меня благоприятный период в работе. Оправившись и несколько обжившись, я смог вернуться к прерванной деятельности, и мне удалось развить свои силы снова в сторону свободы живописи. Берлинские портреты писаны чисто импрессионистическими приемами: схватывать характерное впечатление и быстро фиксировать его. Быстрота перенесения впечатления на холст очень важна. Теперь, в 80 лет, при грудной жабе, я уже не в состоянии ни быстро работать, ни быстро ходить, ни стоять подолгу; еще недавно (в ноябре 1942 года) я написал портрет одного англичанина и думал: «Не последний ли?»... Плохо стал слышать, плохо видеть, а между тем надо торопиться записать, что еще помню;

68 Москва. Зимой
1912



разобрать «художественный инвентарь», словом, быть готовым в путь... А всего еще несколько лет назад, когда жена моя была жива, когда я ещё не знал никаких «жаб», и свет еще не сошел с ума, как с войной это стало ясно, я думал, что на стороне молодости перед старостью только физическая крепость, так как весь «разворот» художественных сил происходит в конце — ведь лучшие вещи написаны в старости: Тициан, Рембрандт, Микеланджело и т. д. ... Теперь же я должен признаться, что и использование накопленного художником опыта и нужный для достижения художественного замысла смелый охват невозможны без полного здоровья и надлежащих сил, ибо «старость сама по себе есть болезнь» говорили древние римляне. С ней приходится очень считаться. Не говоря уже о трудностях и страданиях во время этой небывалой в истории человечества войны: «во время войны музы молчат».

*   *   *

В связи с прочтенной мною книгой о французском искусстве — мое наблюдение: интересно, что французы в интерьерах не изображали окон, особенно открытых, зато у англичан в интерьерах окна не только изображены, но они всегда *открыты* — англичане любят воздух, поэтому также любят пейзаж больше, чем жанр. И на портретах фон — всегда кусок ландшафта (начиная с Хогарта).

Поражает меня долголетие большинства французских художников: Клод Лоррен жил 82 года, Пуссен — 71, Миньяр — 85, Риго — 84; в год смерти написал еще и подарил Людовику XIV портрет (до сорока портретов в год писал!). Шарден — 80. Его мало признавали. Много вариантов делал со своих собственных картин. Фантен Латур, пастелист — 84, Энгр — 87 лет.

*   *   *

...Еще тема — из ненаписанного: библейское наказание божие: художник Дега и другие... ослепшие.

*   *   *

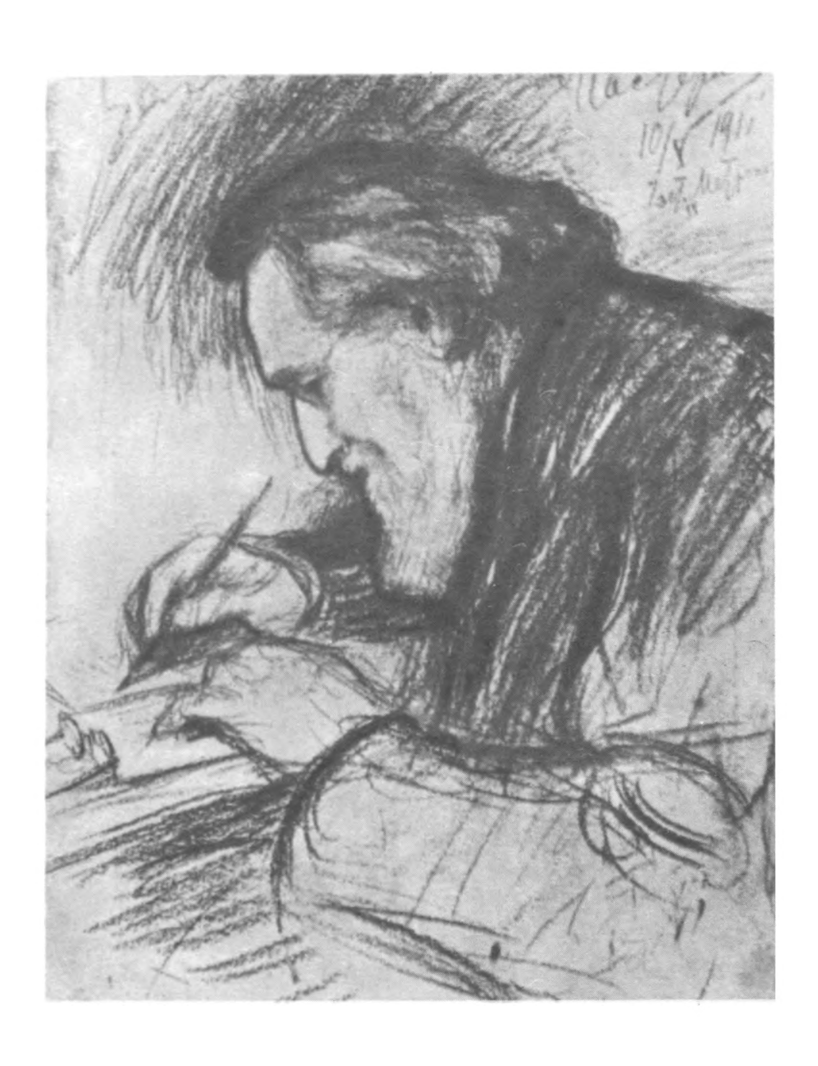
Художники не должны обзаводиться семьей. Искусство требует совершенного посвящения ему, полнейшей свободы и независимости. *Или семья* — и тогда непременно гармоничная, что бывает только как редкое исключение,— *или искусство*, ревнивое, всепоглощающее, требующее принесения себе в жертву стремления человека иметь свою семью и детей.

Заботы о прокормлении семьи, об ее благополучии, заботы, заботы без конца! Стремление

69 Заседание
Скрябинского общества
1917



*


10/V 1911



71 Эмиль Верхарн.
1913

* * *

6-го января 1944 г.
Разбирая свои бумаги, нашел два курьезнейших документа, исторически очень ценных, но особенно нелепых в совокупности: один, официальный — запрещение мне (я бережно храню его), как не арийцу, «не могущему воплотить арийских идей», заниматься живописью! Документ нацистского идиотизма, небывалого во всей истории искусства и жизни человечества; разослан он был всем неарийским художникам (а я все же нродолжал писать — это ведь вторая натура для художника). Другой документ — заметка, пропущенная нацистской цензурой и опубликованная в официозном журнале «Die elegante Welt», рекомендующая в лучших выражениях, как высокохудожественное произведение, мою литографию Бетховена (репродуцирована над чьим-то портретом Гинденбурга*, но моя подпись уничтожена!). Рекомендует и его и Гинденбурга «в каждую немецкую семью!».. Это эпизод — на пять с плюсом...

* * *

«Мне очень приятно было слышать от Вас* о достоинствах этого произведения. На днях я по Вашему совету увижусь с г-ном Чэпманом и услышу от него, что это за «коллоайп» — способ, о котором я никогда не слыхал, хотя я все прежние репродукционные способы хорошо знаю. Но если вы рекомендуете его, очень буду рад следовать всем советам Вашим, как знатока и мастера.
После смерти жены я очень сдал физически (через 3 месяца мне будет 82 г.) и не в силах предпринять что-либо... Буду во всем послушен Вам и очень благодарен за помощь... Меня больше интересует получение хорошей художественной репродукции для любящих музыку, чем коммерческая сторона, т. е. гонорар...
Вот ответы на Ваши вопросы: 1) Было сделано мною два камня — в Москве и в Берлине. Я не помню, с какого Вы имеете литографию, думаю с берлинского — он сильнее. Здесь у меня имеется около 22—23 оттисков, но все (кроме двух-трех) пробные. 2) Было отпечатано (хорошо не помню) около 1000. 3) По цене — 4 марки за экземпляр, а с личной подписью — по 10 марок».

* * *

По радио был опрос (и в газетах потом это было): «Какое, по вашему мнению, самое великое произведение в мировой литературе» (или «Кто величайший в мире писатель?» — Точно не помню). И результатом этого английского опроса было, что Толстой стоял на первом месте. Трудно представить, какой радостью это было для меня! Как ругали и поносили его противники когда-то... А теперь — в 1944 году — весь мир признал, что «Война и мир»— величайшее произведение. Преклонение перед Л. Н. и т. д.

* * *

4 апреля 1944 — мне 82 года!
Из Египта письмо, и от Гайнда. Окончил описание «Трио Чайковского» (к воспоминаниям о Толстом).

72 Осень в деревне
(Карзинкино)
1918





73 Портрет композитора М. Ф. Гнесина 1923

* * *

14 апреля 1944 г.

Прочел только что в газетах о русской победе и о взятии обратно городка Аккермана в Бессарабии — малоизвестного, но вызвавшего воспоминания. Я был там однажды по окончании гимназии, студентом, по приглашению как «художник» какого-то журнала. Небольшой однотрубный пароходик «Тургенев» открывал свой первый рейс из Одессы в Аккерман и обратно (около 4-х часов езды каждый рейс). Этот пароход с его рейсами был для Одессы чем-то неотъемлемым. Он описан превосходно В. Катаевым*. Администрация пароходика устроила (для пропаганды) особый прием с приглашениями.

* * *

Реванш! Пока это звериное начало (идея реванша) будет жить в человеке, войны не пройдут, и ничего нового не будет создано... Вот «Не убий» может что-то сделать.

* * *

Июль 1944 г.

По поводу письма профессору Феру*. Что делать? Нужна ли операция?.. При близком знакомстве с биографиями долго живущих художников выясняется, что почти каждый из них неизбежно был обречен на постепенную слепоту!.. О, ужас, ужас! Это главным образом из биографий долго живущих французских художников. Не делать операции? Но ведь трагичнее слепоты нет ничего!..

* * *

Я вошел с улицы в свою комнату, совершив прогулку со своим провожатым. Был закат солнца. Я взглянул на стоявший у окна мой письменный стол и то, что я увидел на нем, было уму непостижимо... Какие-то живые массы, искрившиеся блеском звезд и самоцветных камней... Это давало впечатление то как бы отступления, то героического подъема — и все это на фоне каких-то дворцов, залитых звездным светом и небывалым, едва возможным, цветом искрившихся призм... красных, зеленых, белых, синих... С присущим мне, как художнику, скептицизмом я не верил своим глазам[1].

* * *

Я сидел в полутемной комнате, опираясь на ручку дедовского кресла, с поникшей головой. Шел в своих глубоких думах, а рядом со мной шли страдания моих последних лет... Сквозь черноту прорывались давно забытые ритмы растерянных рифм... На этот раз сегодня, как и в прошлые дни — Лермонтов... Спор Шатгоры с Казбеком:

Шапку на брови надвинул,
И навек затих...

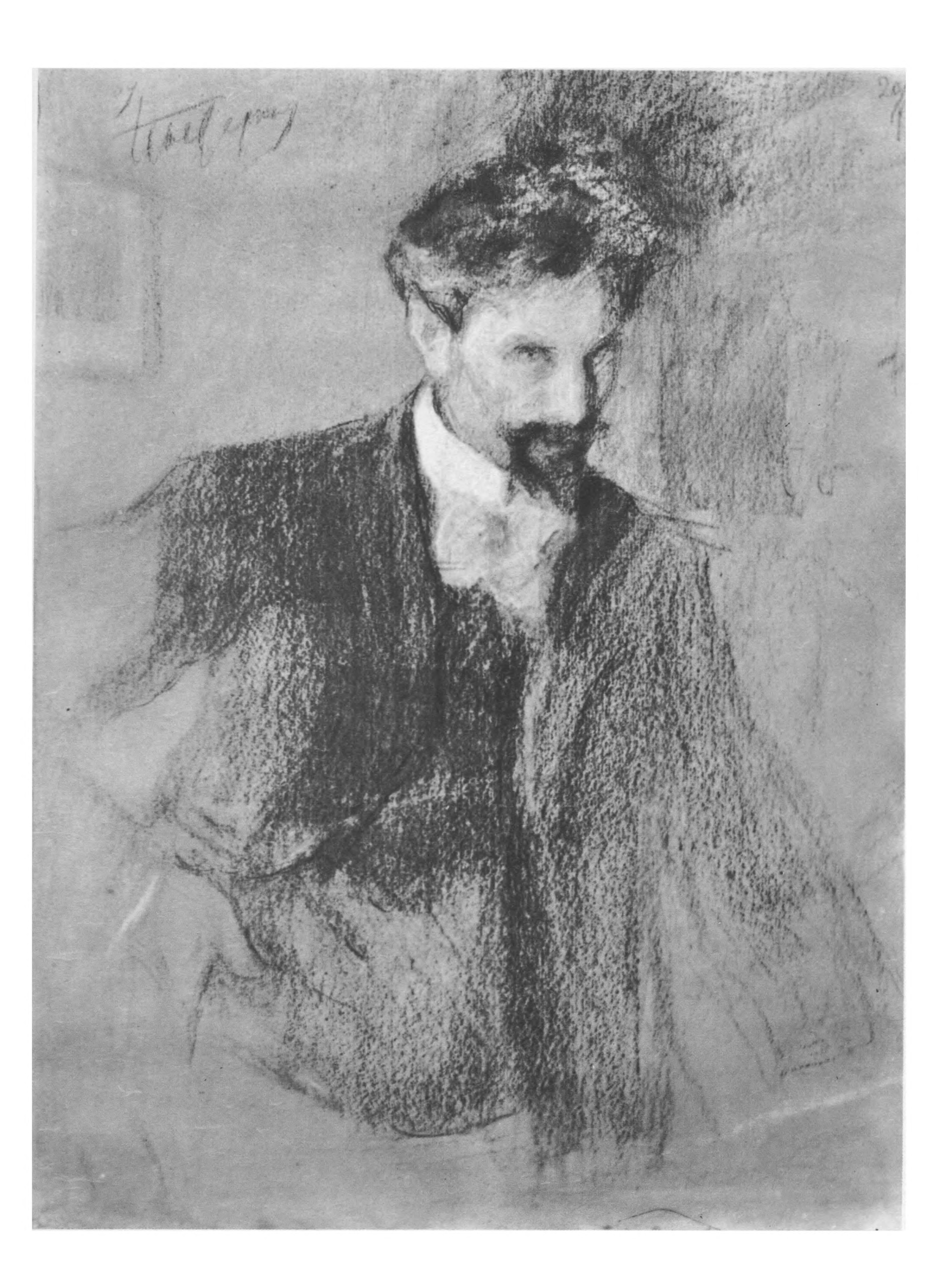
Некоторые строфы я никак не мог припомнить, они отходили в сторону.

Продолжая сидеть, я собирал разбросанные строфы, как вчера, как сейчас...

[1] Такие цветовые галлюцинации, «видения», как он их называл, стали в последние годы жизни отца посещать его все чаще и чаще. *Прим. составителя.*

Раздел второй

Мои встречи и модели



В. А. Серов

Мои воспоминания о Серове... Серов был таким всемирно крупным художником и такой крупной личностью, что каждое слово о нем требует большого знания его, большой проверки и еще большей *верности ему.*

О нем писалось много... Многое было и предвзято и не всегда и не во всем соответствовало его сущности.

Я был знаком с ним уже тогда, когда он только еще вступал на тяжелое поприще художника; я встречался с ним почти до последних дней его жизни. В лучшую пору его жизни и творчества, и во время его почти двенадцатилетнего пребывания в Училище живописи, ваяния и зодчества преподавателем мы работали чуть ли не бок о бок. Кому, как не мне, знать Серова со всеми его лучшими, высокими качествами и с его слабостями, от которых не избавлен никто...

* * *

Когда я был еще учеником Академии в Мюнхене, друг мой и товарищ по Академии, художник Видгоф, ставший известным своими рисунками, предложил мне однажды пойти познакомиться с очень интересной русской семьей, которую он хорошо знал и где к тому же тогда гостила Валентина Семеновна Серова, как композитор, будто бы, очень талантливая.

О композиторе Серове я слышал много еще в Одессе, но о том, что жена его, мать Валентина Александровича, тоже была композитором, я не знал.

Так как в то время в Мюнхене русских семей было мало, вернее же не было совсем, я охотно принял предложение Видгофа, и мы отправились туда запросто. По дороге он успел мне подробнее сообщить о Серовой, которая, как оказалось, была урожденная Симонович. Симоновичи же были очень интеллигентной почтенной одесской семьей, жившей недалеко от нас; о ней я знал только понаслышке.

Действительно, семья, которую мы посетили в этот вечер, была очень милая, так же как и собравшиеся еще кроме нас гости.

Валентина Семеновна, полная, невысокого роста, с крупными чертами лица, произвела впечатление волевого человека, очень талантливого, с сильным темпераментом.

Она много и охотно играла в тот вечер и закончила отрывками из новой своей оперы «Уриель Акоста». Из сыгранных ею мелодий мне особенно понравился мужской хор во время синагогальной службы. Я тогда, впрочем, не разбирался совсем в музыке. Только впоследствии, благодаря моей жене и ее игре, открылся мне этот новый мир, и тогда я стал понимать и ценить это искусство столь родственное нашему, живописному.

Некоторые, особенно удачные места композиции, по просьбе слушавших, Валентина Семеновна повторяла. Она оказалась прекрасной пианисткой. Говорили про нее, что она в творчестве не уступала своему супругу, покойному А. Серову.

Серовы часто приезжали в Мюнхен и в Байрейт, на виллу композитора Р. Вагнера, с которым их связывала искренняя дружба.

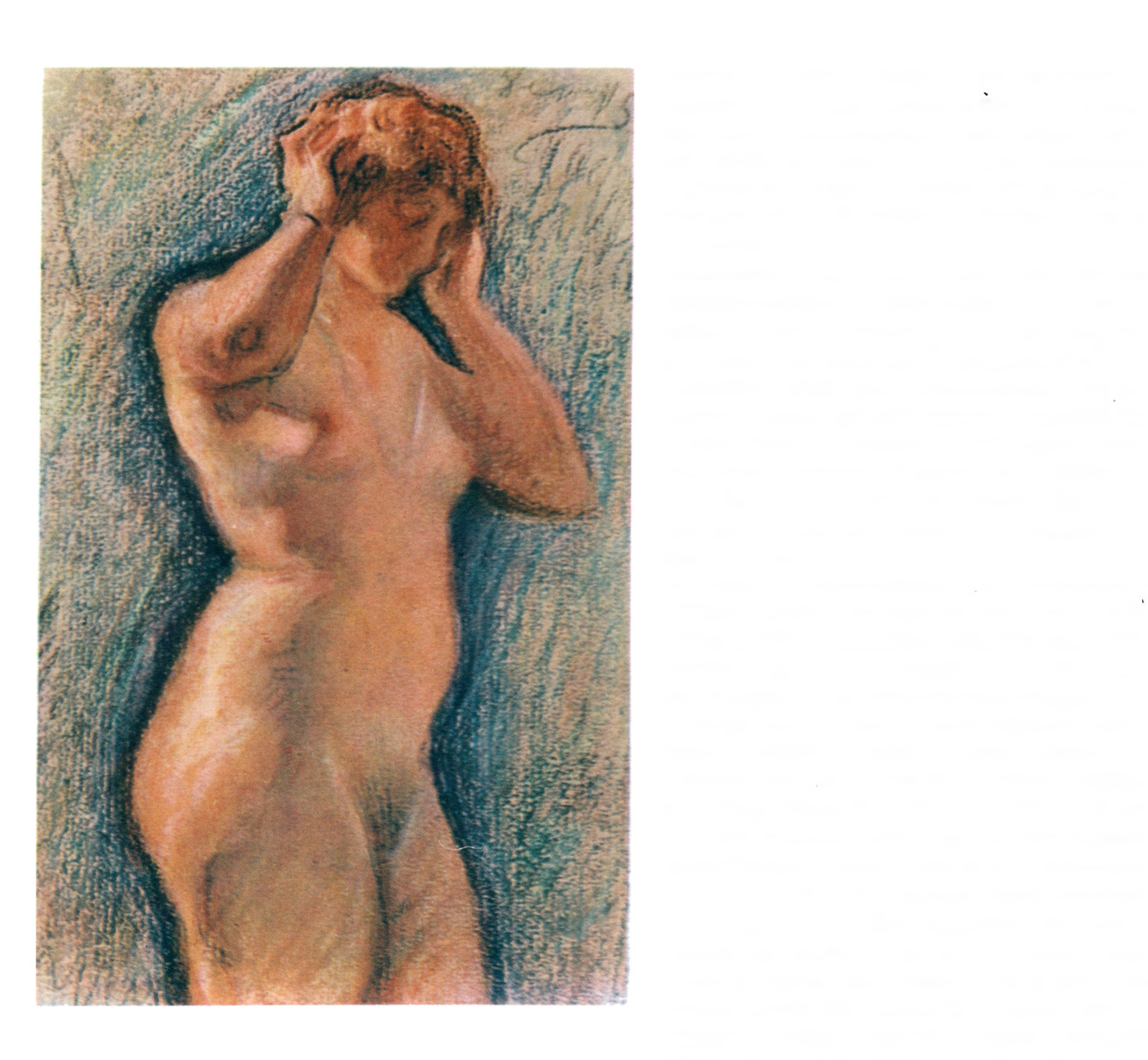
И после смерти мужа Валентина Семеновна часто бывала в Мюнхене. Впоследствии Валентин Александрович говорил мне, что из байрейтских воспоминаний о посещении Вагнеров в его памяти осталось только, как он ездил там верхом на громадной сенбернарской собаке Вагнера. Самого же композитора Рихарда Вагнера он почти не помнил.

В тот же вечер Валентина Семеновна подробно рассказывала про своих петербургских друзей, про Репина, про сына, что он тоже художник, что он очень рано стал рисовать и после смерти отца воспитывался и учился рисовать в доме Репина. В Академии он учится у профессора Чистякова.

* * *

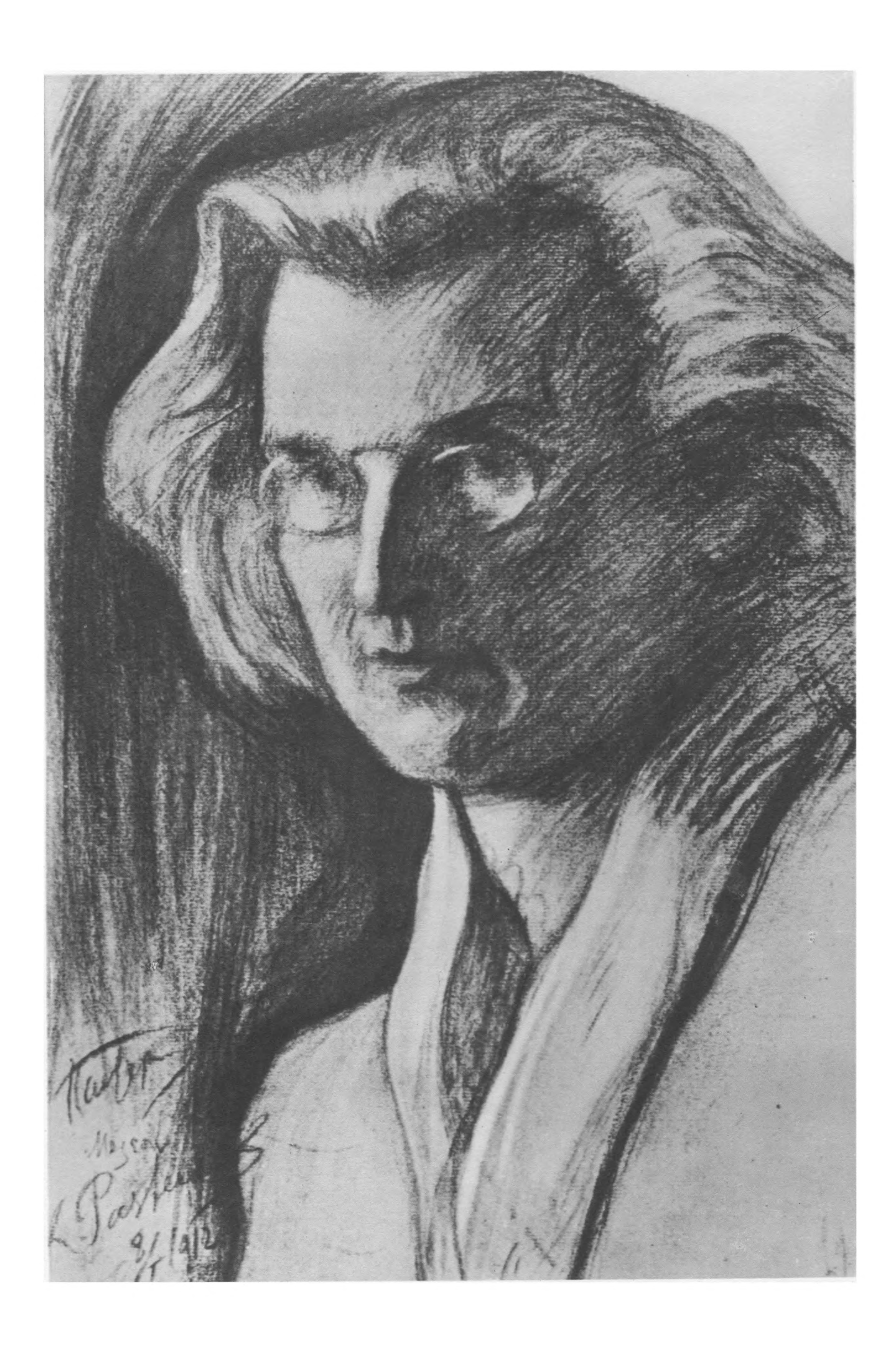
Стараюсь, но не могу вспомнить, где собственно я впервые встретился с Валентином Александровичем. Было ли это в Одессе, в Мюнхене или мы познакомились в Москве? В Мюнхене (в середине или конце 80-х годов) Серов был, он копировал тогда Веласкеса в Пинакотеке — портрет молодого испанца в ермолке. Впоследствии эта копия Серова находилась, кажется, в собрании Остроухова. Возможно, что нас представили друг другу наши жены, о «мистически» завязавшейся дружбе которых я уже рассказывал. Но нет! Мы, по-видимому, уже знали, друг друга, когда встретились в Петербурге после его и моей свадьбы. Скорее всего, это было все же в Одессе куда Серов приезжал к своим родственникам со стороны матери

Автопортрет
1909






L. Pasternak
Dec. 1920


1912

махнув рукой, сказал, что он никогда не смог бы кончить, да сами обстоятельства за него кончают дело. «У меня, Розалия Исидоровна, это очень просто, либо «моя» уезжает (портретируемая), либо мне самому уехать надо — вот, значит, я и «кончил!»

Валентин Александрович только с виду был строгим, молчаливым, сухим — «суровым», как звала его наша няня. Она почему-то произносила его фамилию (Серов) «Суров». На самом деле он был добрый и доступный человек и товарищ, человек с очень высокими моральными стремлениями; к своей семье и детям относился с нежностью, но сдержанно. Мог быть с ними и очень строг; однажды при мне «одергивал» и «пушил» Юру так, что мне стало очень неприятно. По природе большой юморист, он мог в дни нашей молодости, в дни наших скромных пикников с Коровиным, Кончаловским и другими, веселиться до упаду и смешить других, оставаясь мрачно-серьезным, умел подражать и т. д. Весь юмор у него выражался иногда в одном немом жесте или в незначительных комбинациях неуловимых черточек на лице: вдруг видишь новое оригинальное характерное лицо, вдруг перед тобой медленно просыпающаяся собака и т. п.

79 П. А. Кропоткин
Набросок к портрету
1917

Как всякий большой художник, он вообще был оригиналом; у него были свои особенные приемы, особенные обороты речи, характерные движения и особые, им самим придуманные, слова и выражения, как, например, знаменитый его «зрительный циркуль» (т. е. зрительная память и наблюдательность, а не «измеритель»). Мне он говорил — «вы победили дитё», имея в виду мои рисунки и портреты с детей. Дети — самый трудный объект портретирования.

* * *

Каждое открытие наших выставок «Союза русских художников» (а также выставок «36», бывших ранее), тогда называвшееся «вернисажем», ежегодно ознаменовывалось торжественным обедом в «Эрмитаже». Кроме самих художников — участников очередной выставки, приглашались также друзья художников, любители искусств, коллекционеры, меценаты, иногда артисты. Почти всегда бывал, конечно, Шаляпин — лучший друг художников. Обед проходил очень весело; хорошо и много ели, но еще больше пили, произносили тосты, выражали всякие хорошие пожелания, вели интересные разговоры и т. д. —до поздней ночи... Начиналось обычно это очень оживленно, мажорно, но постепенно люди уставали, и этот тон незаметно переходил в минор.

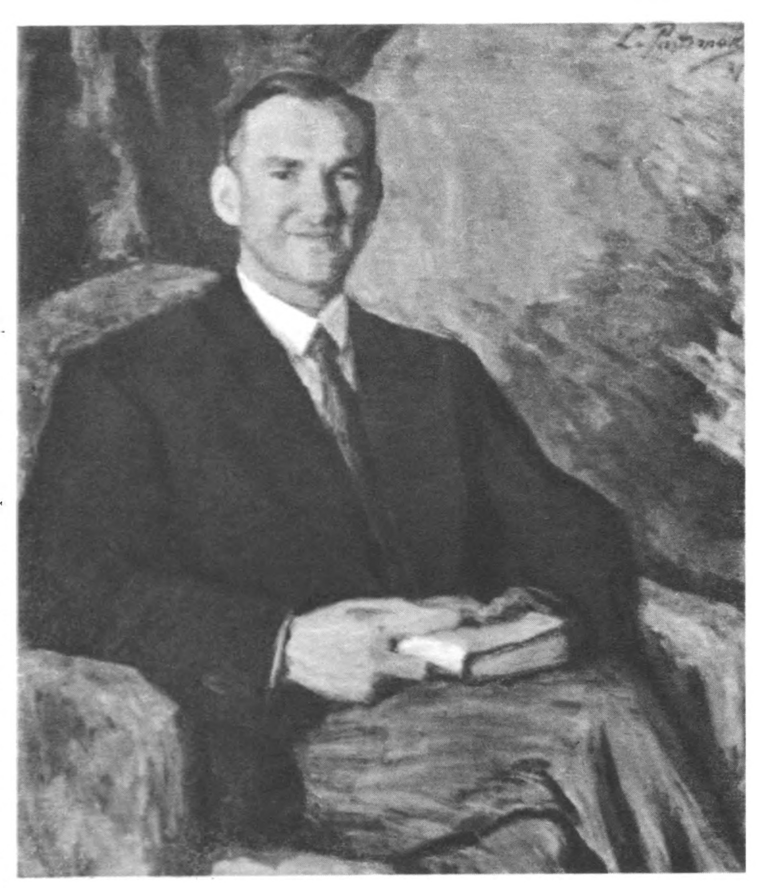
Шаляпин запросто садится за рояль, перебирает клавиши, один за другим звучат замечательные романсы, раздается задушевная русская песнь... часто без начала и окончания, переходящая во что-то другое... для себя больше. Та интимность музыки, которой не бывает в концерте и, быть может, особенно трогающая, когда поет такой певец, как Шаляпин — и не на эстраде!

После одного из таких эрмитажных обедов, который затянулся так долго, что становилось уже скучновато, многие стали расходиться; «друзья» и «любители искусств» из богатых молодых купчиков, порядочно успевших напиться, стали переходить к сантиментам и слезам; вдруг раздается чей-то голос: «Едем в Яр! Послушать Варю Панину и ее цыган! Едем!, Едем!». Экипажи, лихачи всегда ждут у Эрмитажа гостей своих...

Я, совсем почти трезвый и небольшой любитель подобных «увеселений», пытаюсь неза-

метно улизнуть, но товарищи — Архипов, Виноградов*, Иванов, Серов и другие, — знающие, как это мне не по душе, не принимают моего отказа, а еще настаивают: «Вместе ехать!», «Тащи его!». Подымают и силой усаживают в экипаж, особенно Иванов, который берет меня «под охрану», чтобы я не сбежал...
Приезжаем. Залы освещены. Съезжаются разные гости... Группами ходят цыгане и цыганки, разодетые, в шикарных европейских модных платьях... И опять шампанское — без конца! Противная атмосфера скуки, которую на время, действительно, перешибает пение знаменитой Вари Паниной и ее хора, заказанное нашими «друзьями и любителями искусств». Поет хор цыган — очень для меня ново, интересно — живописные группы, а под аккомпанемент хора и гитары поет Варя Панина редким по глубине и чистоте, чудным, почти мужским, грудным голосом (контральто) — один романс лучше другого...
Мне даже захотелось потом написать ее на фоне ее хора: как абиссинский негус, как некий Менелик*, сидела она впереди своего хора вся в черном, с блестками, в характерной позе, с опущенной на локотник кресла кистью руки в перстнях. Хотелось написать ее, показать как исключительное явление русской жизни, и я жалею, что, по разным причинам, все откладывал и так и не написал этой колоритной сцены. Помнится, в каком-то моем альбомчике я тогда набросал даже сценку, но где, в каком альбомчике? Сейчас и не помню!
А расчувствовавшиеся во время ее пения, «друзья» наши плачут навзрыд... душевные раскаяния и т. д. Но вот она кончила. Из их карманов сыплются бумажки, как будто и радужные[1]!
Хор с Варей ушел по зову в другой зал. Исчерпан и этот номер. Я не любил и не мог много пить (это товарищи знали). Хождение из зала в зал... Очень уж поздно... Четвертый час ночи, скучно до невыносимости... Тут я твердо решаю удрать, прохожу в следующую комнату к выходу и вдруг вижу: недалеко от одной двери, в углу, Серов, придвинув к себе еще два стула «цугом» (примерно, как дети «в поезд» играют), положив на них ноги, полусидит, полулежит — скрюченный, голова опущенная прижата к груди, руки в карманах брюк, дремлет,— грустно-скучный и злой-презлой... 4 часа ночи... Я к Серову (гардеробный номер у кого-то спрятан был): «Я больше не в силах, я еду домой — адски устал, я не...». «Нееееет!» — перебивая

[1] Сторублевки.



80 Портрет Казимира Фаянса
1940

меня, протяжно, по-серовски, с «доброй злостью» и мрачно глядя решительно откликается Серов: «Нееет!! Посидите еще...» И открывая один глаз, не меняя ни позы, ни положения головы, ехидно: «А Вы что же думали, легко, что ли — веселиться?.. Нет, не уедете!»...
Наконец, вдоволь так «навеселившись» компания наша разъехалась по домам. И на всю жизнь запомнилась мне характерная фигура Серова на составленных стульях и его ехидно-злое замечание: «легко, что ли — веселиться?».

* * *

Обычные заседания училищных художественных советов бывали скучноваты и утомительны. Естественно, что мы позволяли себе невинную художественную забаву. Приходит Серов и в большинстве случаев садится рядом со мною. Втихомолку вынимает из кармана игру старой Академии художеств — пять деревянных шариков, иногда скрепленных ниткой... Игра состоит в том, что, как в игре в кости, один подбрасывает эти шарики, а другой по упавшим шарикам должен нарисовать фигуру человека в любой позе. Потом меняются ролями, т. е. подбрасывает шарики другой, а

первый рисует. Еще занятием у нас с Серовым было наблюдать за говорившими, подмечать смешное, забавляться странностями.

Так, например, был у нас преподаватель, интеллигентного вида, в блестящих очках, серьезный и очень талантливый художник; был он однако плохим оратором — ведь художники вообще плохие ораторы — и имел дурную привычку на каждом шагу, нужно или нет, вставлять в речь свою ничего не значащее «собственно говоря». И вот со скуки мы с Серовым начинаем считать, сколько раз он повторит это «собственно говоря» во время своего выступления. Был у нас чрезвычайно талантливый товарищ, из крестьян, малограмотный, которцй не замечая, вероятно десятки лет говорил «предподаватели»: «Итак, господа предподаватели...»

Наблюдая, Серов никогда не улыбался, ничем не выдавал своего внимания: серьезное выражение лица, как всегда мрачноватого, не покидало его все время, особенно когда он провоцировал товарища, чтобы еще раз услышать смешное «предподаватель» или что-нибудь в этом роде. Легко вообразить каким проказником был он в школе! Его прозвали «выдумщик» или «наводилыцик». Последнее было придумано самим Серовым от слова «наводить»; как «наводят» лак на картину, так наводить «гениальность» на произведение... С присущим ему комизмом употреблял он это слово.

Большим развлечением и утешением на этйх заседаниях, даже полезным, было рисовать: карикатуры, серьезные наброски. Серов, конечно, тоже рисовал. Таким я и изобразил его на одном из наших заседаний. Я зарисовал его украдкой, так как знал, что он этого не любит. Он сам в это время был занят наброском с кого-то, сидевшего против него, и меня не видел, а когда он переставал набрасывать, я тоже уже рисовал с кого-то другого. Так, по многим наблюдениям характерной его позы, я и изобразил его на групповой картине «Заседание Совета преподавателей-художников», в профиль, с типичным выражением лица, с «сумерками» на челе и вечной сигарой в зубах.

Почти каждый наш набросок на этих заседаниях мы отдавали князю Львову; он очень дорожил ими. Так собралась большая коллекция портретов преподавателей; больше всего набросков было сделано Серовым, Коровиным, мною и еще кое-кем; князь Львов хотел после своей смерти отдать эту коллекцию какому-нибудь музею или галерее. Куда перешла эта коллекция и не исчезла ли она, я не знаю.

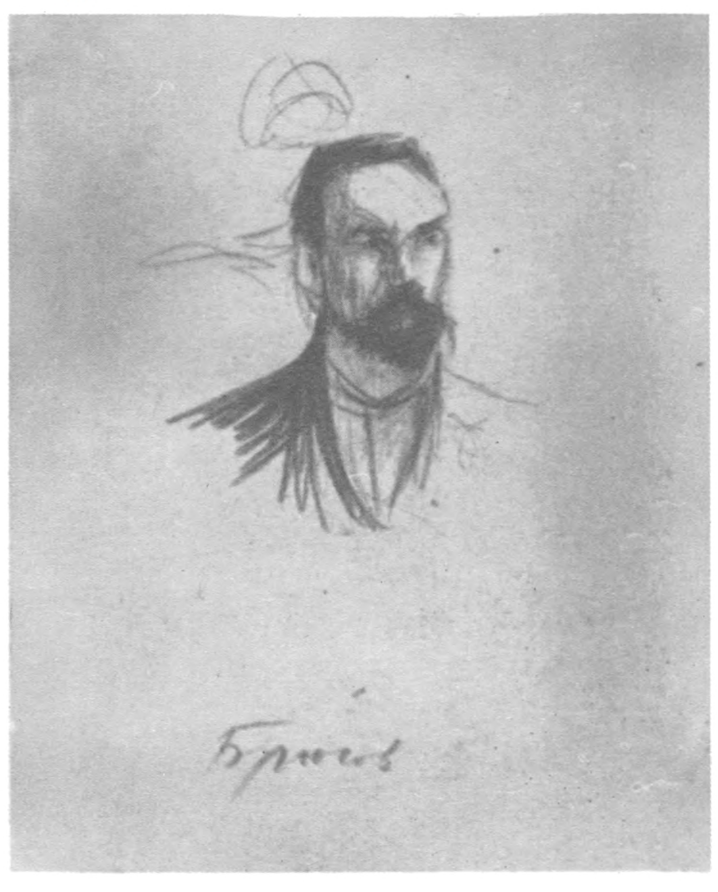
У Серова сохранились разные воспоминания об Одессе и Мюнхене, и мы часто о них говорили между собой. Серов очень смешно умел рассказывать о нравах милого мне Мюнхена и баварцах. Что касается Одессы, то во время наездов туда из Петербурга он бывал, естественно, и у Н. Д. Кузнецова. Вполне возможно, что именно у Кузнецова мы и познакомились. У Кузнецова Серов написал свой великолепный этюд двух волов у воза близ сарая.

Вероятно, именно с того времени, благодаря знакомству с малоросской деревней и при острой наблюдательности и природном юморе, у Серова остались специфические словечки, среди которых особенно врезалось в память очень смешное выражение — «та вжеж», два слова, ничего собственно не означающие, нечто вроде «ну, конечно», «возможно», а то и просто восклицание без определенного значения. И всякий раз, встречаясь с малороссом, Серов со смаком говорил: «Та вжеж?»

* * *

Я отнюдь не собирался и не собираюсь писать монографии, полно охватывающей личность Серова, его художественное творчество. Не собираюсь я также заниматься разбором его

81 **В. Я. Брюсов**
Альбомная зарисовка
1915



огромного труда. *Я* просто заносил на бумагу воспоминания, какими возникали они в памяти, пытался набросать типичные черты его характера и таланта, которые у него, как мало у кого другого, связываются с его художественными произведениями. Здесь — ни на что не претендующая запись встреч с близким товарищем, встреч по совместной службе и вне ее, просто в жизни.

Высота его морали, его честность, твердость его художественного credo сделали Серова на долгий период времени авторитетом среди наших тогда еще молодых прогрессивных художников... Но я знаю, как он тяготился этим «рангом» и ролью, которая выпала на его долю.

Серов твердо стоял за то, во что верил: он не делал уступок, не изменял своим принципам. Вследствие этого некоторые наши преподаватели его недолюбливали. Ни его независимость, ни его либеральные взгляды, ни его изысканные вкусы им не нравились. Но они не решались еще нападать на него открыто, его очень боялись. Зато мне доставалось, как его единомышленнику и другу... Что, в сущности, хотели сказать ему, говорили мне, избрав меня козлом отпущения. Но им прямо и открыто не в чем было упрекнуть меня, и пока Серов был в Училище, они молчали, только уж перед самой войной, когда волна черносотенных настроений в стране придала им смелости, они позволили себе выступить против меня.

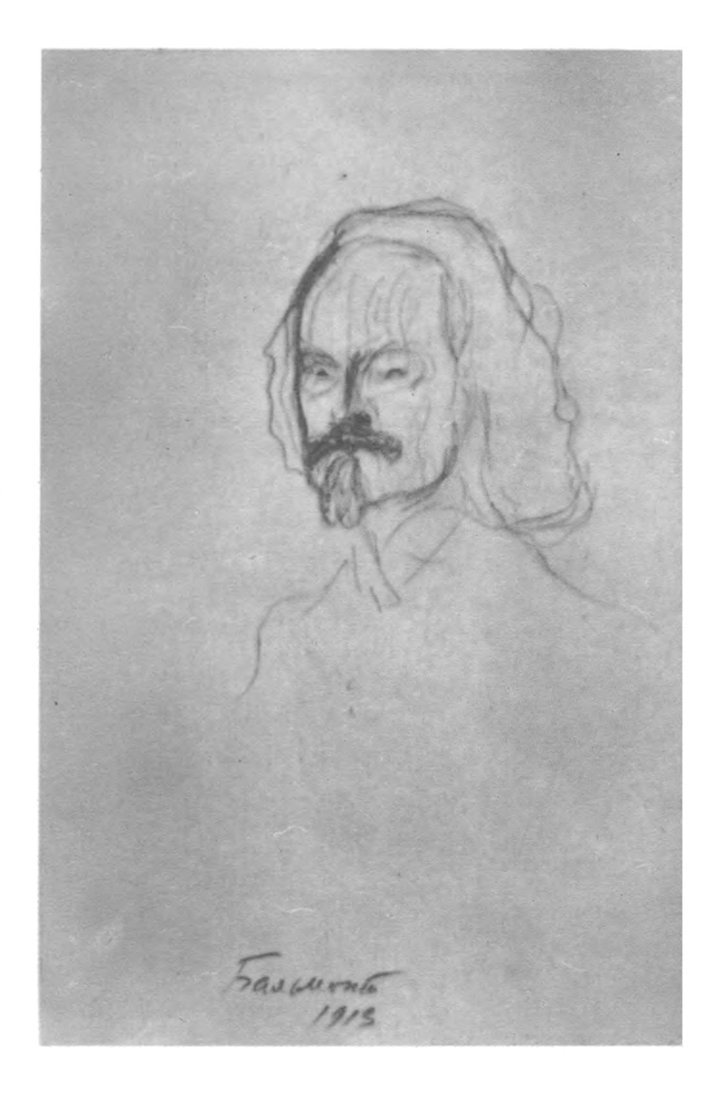
* * *

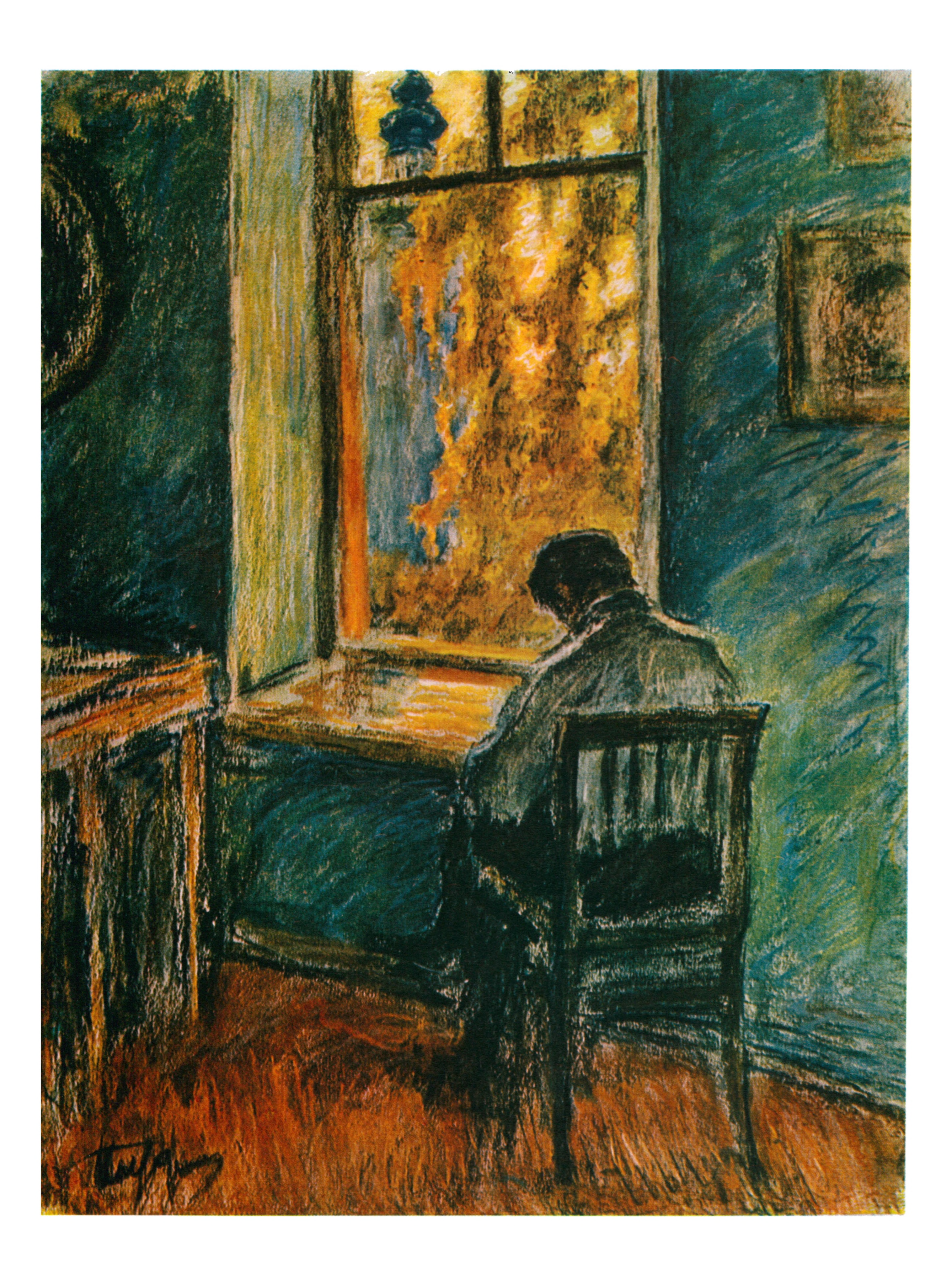
Обстоятельства благоприятствовали Серову с самого начала его художественной карьеры; это содействовало развитию в нем духа независимости. Сын известных, талантливых композиторов, Серов вырос в артистической атмосфере. После смерти отца он воспитывался в семье Репина; Репин же давал ему первые уроки рисования, поощрял и поддерживал его влечение к искусству — все это укрепляло в нем уверенность в себе и облегчило приобщение его к миру искусства. Став профессионалом-художником, он продолжал вращаться в кругах, знакомых ему с самого детства, к которым он принадлежал и по рождению, и по воспитанию, и по близости его к Репину.

Трудности, которые приходилось преодолевать мне, были незнакомы Серову, особенно, когда Мамонтов стал ему покровительствовать.

И все же была какая-то схожесть и в художественном развитии нашем, и в наших домашних условиях, и в наших интересах. Мы были одного поколения, одних взглядов, одинаковых вкусов, любили превыше всего рисунок, т. е. выражение формы, восторгались старыми мастерами, знали и любили работы западных художников. И даже в сфере преподавания мы выработали почти одинаковые методы обучения. Я искренне любил Серова и всю его семью. Что касается его отношения ко мне — трудно, конечно, угадать чужие чувства, особенно у такого скрытого, неразговорчивого и малообщительного человека, каким был Серов. Одно могу сказать точно — он уважал меня не меньше, чем я его; как художника и человека он ценил меня; он не раз обращался ко мне за художественным советом, иногда и за помощью. С другой стороны, я знаю, что *один* только человек — и то далеко не во всем — ему импонировал: это был С. Дягилев который сыграл большую роль в жизни всех нас, молодых художников.

82 К. Д. Бальмонт
Альбомная зарисовка
1913





«бердслеевского покроя» на Неве*; о современных течениях и говорить нечего! Он перестал даже ходить в Щукинское собрание картин художников-модернистов. «Противно»,— так отзывался он о них.

Серов всегда оставался верен себе. Суждения его всегда были искренни. «Не вижу этой краски — хоть убей» — говорил он мне, глядя на какую-нибудь «сногсшибательную» картину. Всего ближе, по-моему, был он «Союзу русских художников», который, как известно, не навязывал никому никаких своих особых вкусов, а, наоборот, предоставлял каждому приглашенному право иметь свое художественное кредо и лицо.

85 Натурщица
Альбомная зарисовка в классе
1916



В чем же, собственно, состояли главные противоречия его жизни, терзавшие его? В том, что он, при своих демократических стремлениях, писал портреты представителей ненавидимой им плутократии; в том, что при крутом повороте в искусстве за последние годы стал страдать авторитет очень самолюбивого и легко уязвимого человека. И самое главное, пожалуй, в том, что мирискусники, перетянув его к себе, превознося его в своей прессе, пользовались, конечно, как эгидой, его именем и этим ранили чуткую совесть его перед лицом той правды, которую он любил и которой так дорожил. Он был очень строг к себе — я знаю это из наших разговоров,— и фимиам этот был ему всегда противен. Как часто говорил он мне: «Господи, каким людям я нравлюсь!..»

Жизнь же шла и шла вперед и требовала своего, и против воли он глотал и глотал горький дым этого фимиама. Он не в силах был ему противостоять, и в этом также была его драма.

* * *

В разговорах с ним я часто говорил ему, что он родился в рубашке; он со мной соглашался и не отрицал, что был баловнем судьбы. Первые его портреты, несомненно, очень смелые, были написаны, к счастью, с тех лиц, которым были близки истинно художественные произведения.

Один из крупных русских людей, он обладал чуткой, редкой теперь совестью, которую оскорбляли уродливости нашей жизни. Он не мог мириться с ними; но они подчиняли его себе, так как бороться ему с ними было немыслимо.

При внимательном взгляде жизнь и смерть Серова приобретают глубокое значение. Мы все, близко стоявшие к нему, знали его и как человека и как художника, видели его быстрый рост, его редкую раннюю заслуженную им славу, видели, как улыбалась ему судьба и как баловала она его. Чем больше судьба покрывала позолотой его путь, тем глубже становилось его духовное страдание. Жизнь неустанно и все более требовала от него отдачи художественных сил там, куда меньше всего ему хотелось их отдавать.

Как любил он природу, животных! Как душа

его радовалась и отдыхала на этом, а писал он портреты нарядных холодных, бездушных светских дам... Зачем? Он мог бы портретировать гораздо более нужных и интересных людей! О себе он говорил с едкой иронией: «Я ведь, как доктора, по домам работаю».

Странно, знаменитый английский портретист XVIII столетия Генсборо перед смертью, на высоте своей славы, говорил своему другу: «Ведь вот какая трагическая судьба моя, я портреты пишу, тогда как хотел бы писать пейзажи, природу, которой всегда любовался; я ведь, в сущности, не люблю портрета».

Серов любил русскую деревню — избу, сарай, лошадку. Как истинный художник, влюбленными глазами глядел он на них, видел в них все характерное. Везде очарование формы: начиная с вороны на заборе, собаки, лошади и вплоть до высшего интереса — до характерных форм человека. Так были написаны им портреты — Федотовой, Мазини, Таманьо и других,— в которых он искал душу человека — находил и выражал ее...

* * *

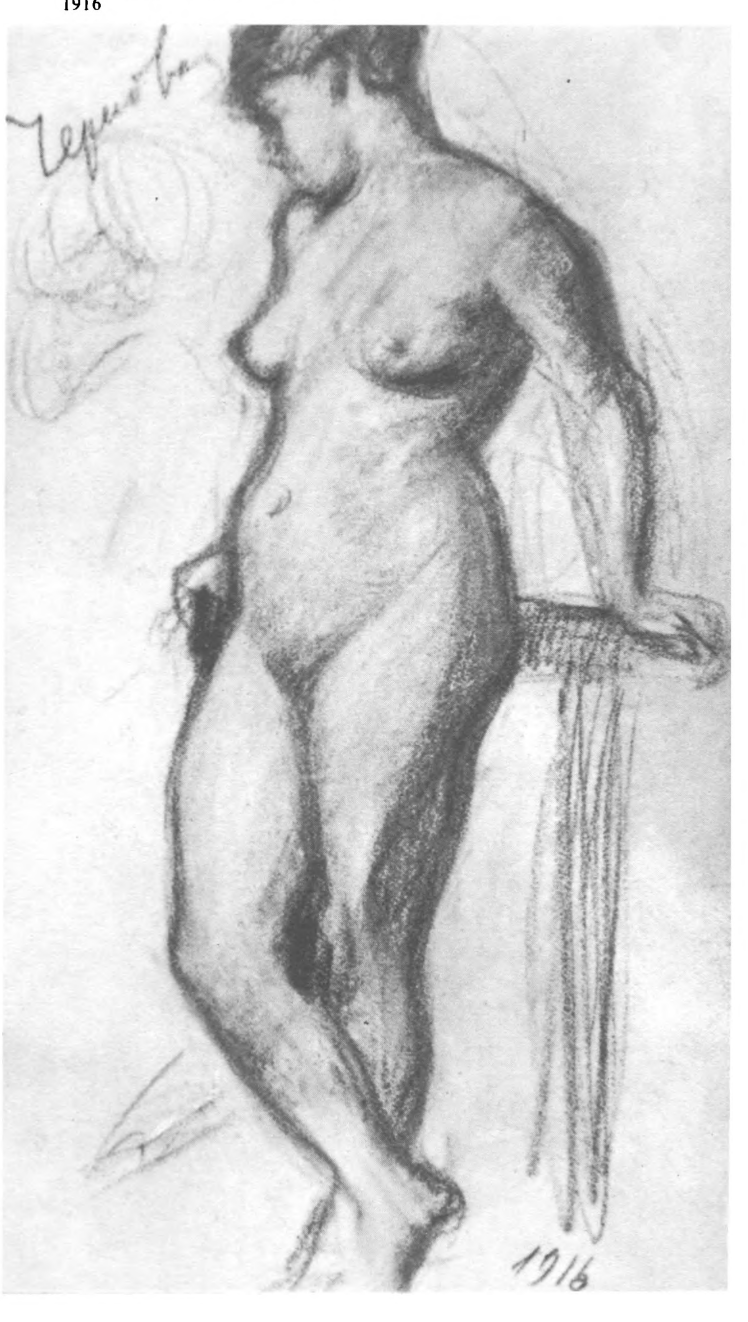
Наблюдательный, строгий, взыскательный, он любил остроту рисунка. Острый глаз, острый карандаш; он был рисовальщиком высшего класса, художником par excellence. Яркая характеристика всего, будь то пейзаж или лошадь, это свойство портретности, это переход от природы к портрету. Он мог успешно писать и пейзаж и портрет благодаря врожденному дару подмечать наиболее характерную особенность каждого явления, благодаря стремлению ее выявить.

В нем была глубокая жажда правды. С острым напряжением старался он проникнуть в самую суть явлений, старался найти самое серьезное, самое важное, корень всего и в искусстве и в жизни. Конечно, такой необыкновенно даровитый художник, с таким волевым стремлением к раскрытию художественной правды и четкой передаче характерного, он достигал исключительных результатов во всем, чего бы ни касался. Как бывает у всех больших художников, на всем его поведении была особая печать. Как большинство художников, Серов не любил собраний, обсуждений, был обычно молчалив, говорил мало, лаконично, очень редко. Но если острый ум его и тончайшая наблюдательность облекали в слова какое-нибудь наблюдение или мысль, то уж сказано было кратко, точно и твердо, как сталь.

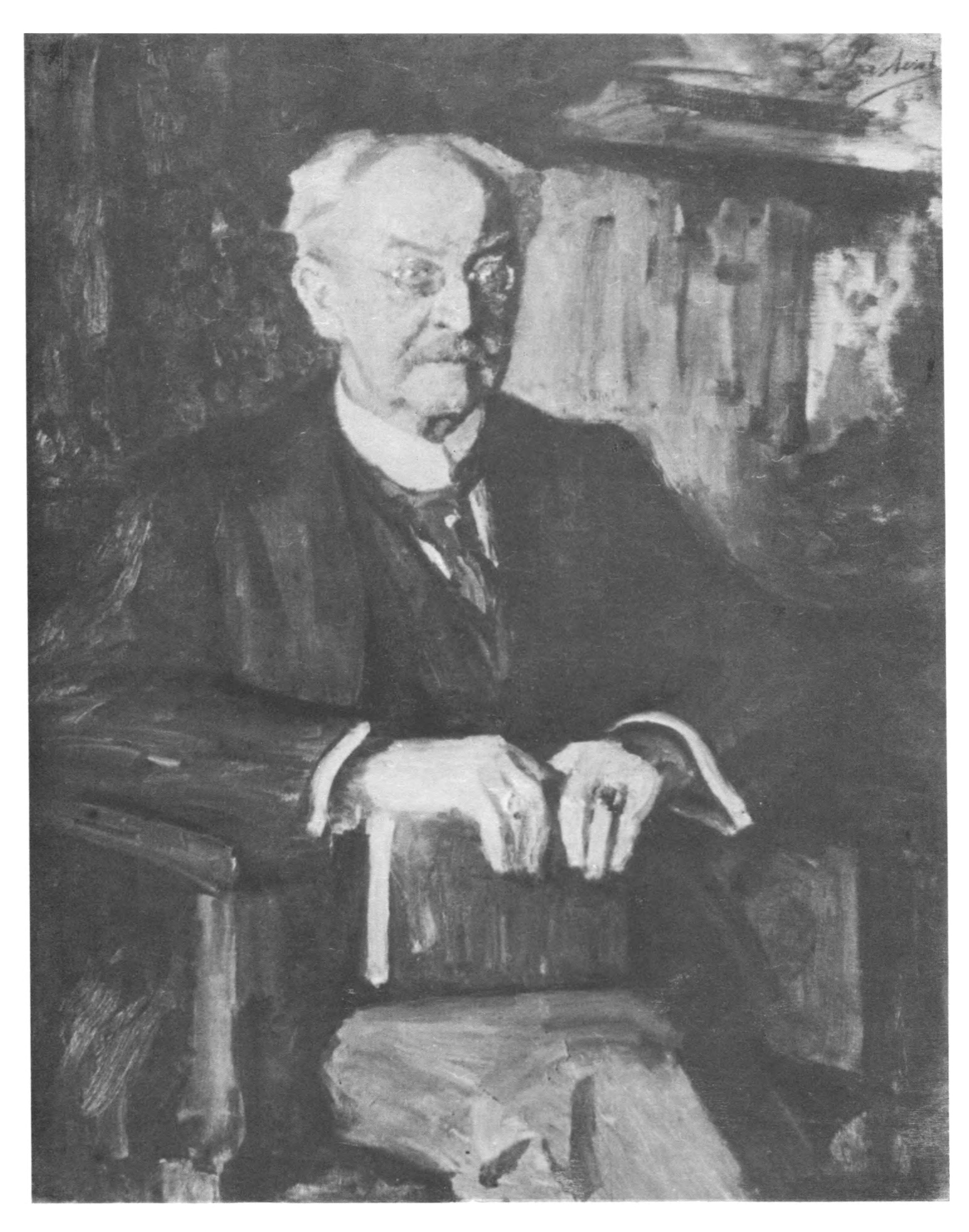
Я любил его меткие и образные выражения, особенно когда приходилось обмениваться мыслями по поводу наших профессиональных дел. О себе самом говорил он хоть и в шутливом тоне, но не давая пощады.

Мы часто беседовали с ним о том, как трудно решить закончен ли портрет или следует изменить еще что-либо. Он говаривал мне: «На Западе (французы) умеют это, а мы не умеем». Он добивался точности формы, выстрадывая эту форму, столь трудно достижимую. А каких сил стоило ему завершение портрета — ему, не удовлетворявшемуся результатами среднего уровня! Казалось бы, такой мастер, как он, а вот что ответил он мне, конечно в шутку, еще

86 Натурщица
Альбомная зарисовка в классе
1916



1



88 Портрет профессора А. Гарнака
1927

На первых порах московской жизни, как я уже говорил, нехватка денег была знакома обеим семьям, и спасавшая положение «трешка» частенько гуляла из дома в дом.

Тогда у Серова был период большой бодрости, хороших настроений, художественного подъема. Тогда «большой свет» не завладел еще Серовым...

* * *

С детства привыкнув к художественной атмосфере (жизнь с семьей Репина, дружба с Мамонтовым), Серов позволял себе писать свободно, не так, как для денежных заказчиков, насилующих художественные замыслы. Он писал еще портреты людей, которые были близки ему, и потому писал их еще с любовью. Вот пишет он тот прекрасный портрет, который излучает чарующую непосредственность души милой модели М. Симонович и светлую и чистейшую молодость души автора. Какой портрет! Я помню еще и сейчас это молодое время. Тогда увлекались творчеством Бастьен-Лепажа, Серов с восторгом говорил о нем.

С первых же его портретов — Веруши и Маши* — он все более проникает в *глубину* натуры. Все острее и глубже! Все — подчинено наблюдению. Вот Таманьо: каждый мазок — острый *улов формы*; удар кисти — контур, и вправлена могучая шея, ее охватил ворот сорочки. Ястребиный, ввинчивающийся в натуру взгляд; метко врезанный контур, волею художника «скованное» воспроизведение! Мастерство растет неуклонно! У него, как у всех людей, была своя мечта: рисовать «*гвоздем*» и рисовать так, как рисовали старые итальянцы на фресках — чудовищно *просто*.

Он был прямой противоположностью тем экспансивным художественным натурам, которые беззаботно ловят впечатления окружающего, быстро, на лету — *импрессионистически*: раз — хорошо, другой — плохо и т. д. Серов же — весь зоркая наблюдательность, вдумчивость, сосредоточенность. Даже в период своей юности, искреннего веселья, он был всегда сосредоточен, почти суров.

Элегия молодости вылилась в его прекрасных



89 За книгой
Дочери художника
1917

этюдах русской природы (некоторые работы того периода — в Третьяковской галерее и в музее Александра III*), щемящего тоской русского пейзажа... И вдруг — свойственная его натуре художественная насмешка в этом неподражаемом куске старой Москвы — «Линейка в Кузьминки». Ах, какая скука! Какое жаркое лето, пыль! Может быть, и не по эстетическим правилам эта «Линейка», но сколько в ней серовского характера, сколько от него, от его мыслей — по-гоголевски! И какой трагикомизм и какая любовь! Здесь все — его душа: и лошади, и люди, и жара, и пейзаж!

* * *

Когда проходишь по выставке, где со стен глядит на вас во всех видах весь «знатный мир» и так называемый «бо монд», может казаться, что это был *его* мир; что наподобие иностранных прославленных портретистов «галантный» художник чувствовал себя тут как дома. Вовсе не так! Не его был этот мир; глубоко неприятны были ему многие из этих заказчиц. И многие прекрасно чувствовали и ощущали на себе это его отношение к ним. Потомству останутся, как документы, серовские портреты.

Как Генсборо, который писал светские портреты в то время, как душа его рвалась к пейзажу, так и Серов отводил душу в своих эскизах всякого зверья, в рисовании жанровых сцен и т. д. Тут он «веселил себя» — и сколько здесь вариаций! Да в конце концов, и человек ведь — тоже часть этого мира, им любимого.

Такой души художник был Серов, влюбленный в простые формы природы, улавливающий самое настоящее, нужное; художник глубокий, серьезный, вдумчивый и зоркий, «дотошный», как он сам говорил.

* * *

Какой назидательный урок эта выставка всем, кто с таким легким сердцем вписывает себя в ряды «новаторов». Какой огромный и упорный труд даже такого большого мастера, какие усилия воли в достижении своих задач, какая огромная школа! Как должно заставить это задуматься и отрицающего рисунок и критика, которому следует глубоко научиться отличать существенно-важное от поверхностного, достигаемое великим трудом от легко доступного даже и дилетанту.

* * *



90 Портрет В. А. Маклакова
1916

Вот замечательный портрет того времени, когда мы собирались по вечерам рисовать в мастерской у Коровина на Долгоруковской улице. А вот — время лермонтовских иллюстраций; с каким увлечением работал тогда Серов!

Он находился под неотразимым обаянием Врубеля, искренне любил его и высоко ценил. Это было время наших совместных работ, веселых загородных прогулок с товарищами, художественных увлечений, споров. Об этом ярком своеобразном периоде, когда в одной совместной работе сошлись столь разные художники, все лучшее, что было у нас тогда, я вспоминаю с глубоким чувством. Это целая полоса нашей жизни. Конец девяностых годов — это конец нашей юности.

Одной рукой судьба беспощадно, безрассудно, разом оборвала его жизнь в расцвете сил и славы, другой — усилиями его друзей любовно и бережно собрала воедино огромный и пре-

красный труд его: вот что им было сделано, вот его достижения — глядите, наслаждайтесь и поучайтесь! И в самом деле, редко судьба так дарит художников возможностью выразить всего себя, представить всю — до последней минуты — работу, дать завершение художественного пути.

Эту несравненную выставку увидели все — от поклонников Серова до учеников, его низвергающих; увидела Москва, в которой прошла вся почти трудовая жизнь художника и выкристаллизовался его облик. Даже для близко знавших Серова, даже для них, на выставке этой было показано столько нового, еще не виданного никогда и нигде, столько глубокого и значительного, что можно было тут очень многому поучиться, не говоря уже о художественной ценности такого собрания.

91 Вяч. Иванов
Альбомная зарисовка
1915



Выше я упомянул о противоречиях, имевшихся в жизни Серова. Возвращусь к этой теме.

Судьба была к Серову безжалостна. Позлащая жизненный путь, она превращала его существование подчас в глубокую драму, которой никто не видел, не понимал и из которой никто не мог помочь ему выйти.

Он был признан, его авторитет был незыблем, он был, как его и называли тогда, «баловнем судьбы».

На самом деле все это ему претило, шло вразрез с его моральными устоями и с его представлениями и желаниями художника, было глубоко противно его душевному складу и художественной натуре, его стремлениям. Что все это именно так было, подтверждает и свидетельствует он сам, его известные выражения, как, например, «дамы-вампиры», «не люблю мои портреты», «тошнился» и т. п., говорящие о крайней враждебности к этому миру. Серов всячески старался избавиться от таких заказов, а думали — «набивает цену»! Но, взявшись, уж добивался, каких бы сил это ему ни стоило, закончить удачно. Писал без увлечения («отбываю наказание», — говаривал) эти официальные, вроде юсуповских, великокняжеских, царских (один только портрет царя в серой куртке был великолепен, и ему, Серову, нравился), в портретах же московской купеческой знати разрешал себе, как мне кажется, даже издевательство над моделью* — портреты, например, Морозова, Гиршмана, Цетлиной («вот жаба» — это мне!). Как сравнить эти бездушные, холодные, хотя и мастерские портреты больдини-англадовского типа* с теми, в которых души и портретируемого и портретиста находили внутреннюю перекличку (теперь говорят «контакт») — портреты лучшие из лучших — Веруши («Девочка с персиками»), М. Симонович, жены, Мазини (чудесный!), К. Коровина, Таманьо, Федотовой, Левитана — целая галерея!

Серов был не только изумительным художником. Он был гражданином, патриотом; гражданин в нем властно себя проявлял. Он любил народ, простую жизнь, ее правду и скромность, ее неяркий колорит, а вращаться пришлось в мире антиподов, ему чуждых; в мире, ему далеком, с ним ничего общего, никаких точек соприкосновения не имеющем, к которому с серовской угрюмостью ему приходилось приспосабливаться — это ли не трагедия большого художника, крупной личности?

Далее: о нем говорили как о «сильном волей», «властном» и т. д. Да, он очень стойко, с боль-



92 Разгрузка вагона
Одесский порт
1911

шим достоинством и принципиально выражал в своем творчестве только себя, только *свои* взгляды и убеждения. Вряд ли нашелся бы человек, который смог переубедить Серова или внушить ему что-либо, с чем Серов был бы не согласен. Даже Репин не мог этим похвастать, хотя Серов и прислушивался к мнению Репина и очень высоко ценил его.

В жизни же произошло нечто непонятное: он вдруг поддался напору С. Дягилева, который стал чем-то очень импонировать Серову, а поддавшись ему, Серов, неведомо как, оказался уже захваченным (хотя внешне казалось совсем иначе) кружком лиц, опять-таки не его мира и очень ему далеких. Именем Серова стали пользоваться, как щитом. Внешне Серов стоял как бы во главе кружка и журнала «Мир искусства»*, а на деле пасовал перед этой группой «новаторов», борющихся с московской «рутиной». Правда, «новаторство» у них было: они тщательно изучали все, что касалось графики, акварелей, живописи ампира, XVIII века во Франции, гравюр Гюбера Робера, Пиранези и др., изучали шрифты, тексты и, как антиквары, рылись в букинистических лавках и библиотеках, чего, конечно, ранее ни московские, ни петербургские художники не делали. Их «новаторство» шло и дальше — в виде моноклей, гладких причесок, визиток такими всегда являлись Дягилев, или изысканный и едкий европеец Нурок, или барствующий С. Маковский* (потом производивший немалый эффект даже в Париже), или К. Сомов («его тошнит лиловым» — слова Серова о сомовской палитре).

Все это не было миром *Серова*, и вряд ли такой «мир искусств» давал ему пищу и зарядку для творчества. И вот этот Серову довольно чуждый мир все больше и больше поглощал его и отдалял от столь нужной и важной ему чистой и свободной среды. Серов, всегда так восстававший против претившей ему «кружковщины», вдруг оказался чуть не главной персоной столь выраженной «группировки», да еще «воинствующей группировки» со своим журналом, то есть «печатным словом»! А он не имел ни мужества, ни силы вырваться из этих пут — и это ведь тоже известно, из его же слов, всем тем, кто о Серове говорил и писал! Это ли не трагизм его положения, его жизни?

Его считали и называли «властным». Его боя-

лись, как арбитра в искусстве и неподкупнейшего судью. Его слово критики было беспощадно и всегда правильно. Таков он был, твердый в своих убеждениях, в своих суждениях. Но, как ребенок, был он мнителен и боязлив, и крайне щепетилен к тому, как о нем судят. Момент, когда его авторитет среди учащейся молодежи Училища стал шататься (от наскоков ультра-новых «теоретиков» живописи среди его же учеников), был ему не только тяжел — это был уже прямой удар в сердце. С этим продолжать свою работу в Училище, как бы плодотворна и необходима она ни была, Серов не мог. Строжайший к себе и к другим — он вдруг ощутил отрицание того, что было его кредо — отрицание «школы» («студио», «ремесло», «рукомесло» — слова Серова), формы, рисунка. Оказалось, что он давно уже томился в Училище, с того момента, как перешел из натурного в портретный класс. (Серов считал натурный важным, «костоправным», а портретный — лишним, ненужным: уже в натурном должна быть, считал он, «портретная дисциплина».) «Властный», он не смог противостоять и противоборствовать левым течениям (ни цветовых эффектов Матисса — зеленых теней, фиолетовых контуров и т. д., ни «разложения» кубистов не принимал; мне говорил: «сколько ни силюсь увидеть натурщицу эдаким манером — не вижу и не вижу!»). Не поддержанный никем из «его» нового мира искусств, наоборот, вероятно, им же инспирированный, он покинул Училище, все более отдаляясь от Москвы, и все более вовлекался в своем журнале, из-за малодушной уже уступчивости, в холодную атмосферу петербургских эстетов.

А это, новое для него, «оглядыванье» на то, как другие делают? Мне часто говорил: «А как кузен Сарджент?» или «а у Больдини-то?» или «мы как у господ», намекая на все новшества, вводимые — как в Европе — Дягилевым: эти «Комитеты выставок», «Общества друзей искусства», «Представительное искусство» и другие «барские затеи». А он-то любил все простое, скромное... И вот мягкий по природе, подчас веселый (прогулки и пикники наши!), с отзывчивой душой, которая болела за других (искал работу, изыскивал деньги нуждавшимся —сам нуждавшийся, помогал советами, а часто и делом, например Коровину), очаровывавший всех своим характером, вдруг становится мизантропом, суровым, хмурым, замкнутым человеком — это ли не конфликт, не противоречие, не драма художника и человека?

Довольно! Кто не видал его на смертном ложе,



93 Вяч. Иванов, Л. Эллис, Н. Бердяев, А. Белый 1910

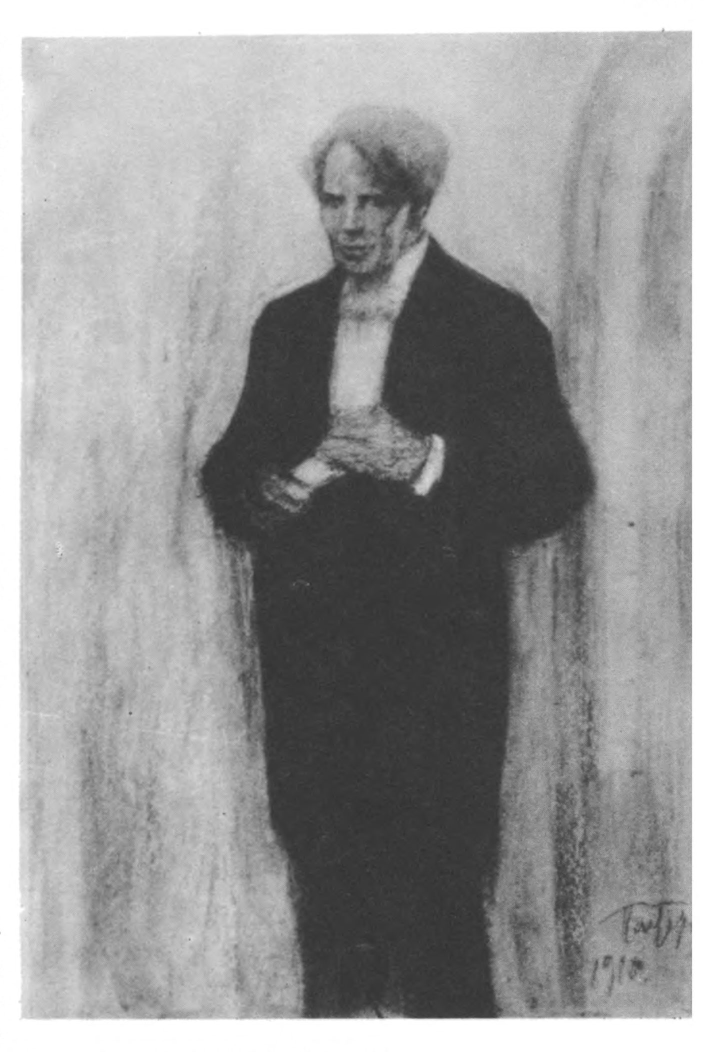
тот никогда не поймет меня*. Но я почувствовал — и меня как бы озарило понимание, когда я увидел эту его улыбку освобождения! Я никогда не забуду открывшейся мне внезапно истины в выражении *этого*, в живом Серове никогда мной не виданного *блаженства успокоения* и облегчения, словно бы у уставшего человека, наконец-то спокойно и мирно уснувшего...

Мои встречи*

Перелистываю мою монографию — и сколько воспоминаний вызывают во мне эти репродукции! А сколько моих зарисовок с бесконечного числа людей, встреченных за долгую мою жизнь, не попало сюда в книгу! И уходя в самую глубь памяти моей, я начинаю как бы снова видеть и переживать мои былые «встречи» — еще совсем молодым, только еще начинающим художником... Как все это восстановить, описать? Но надо, надо...

Встреча с Э. Изаи

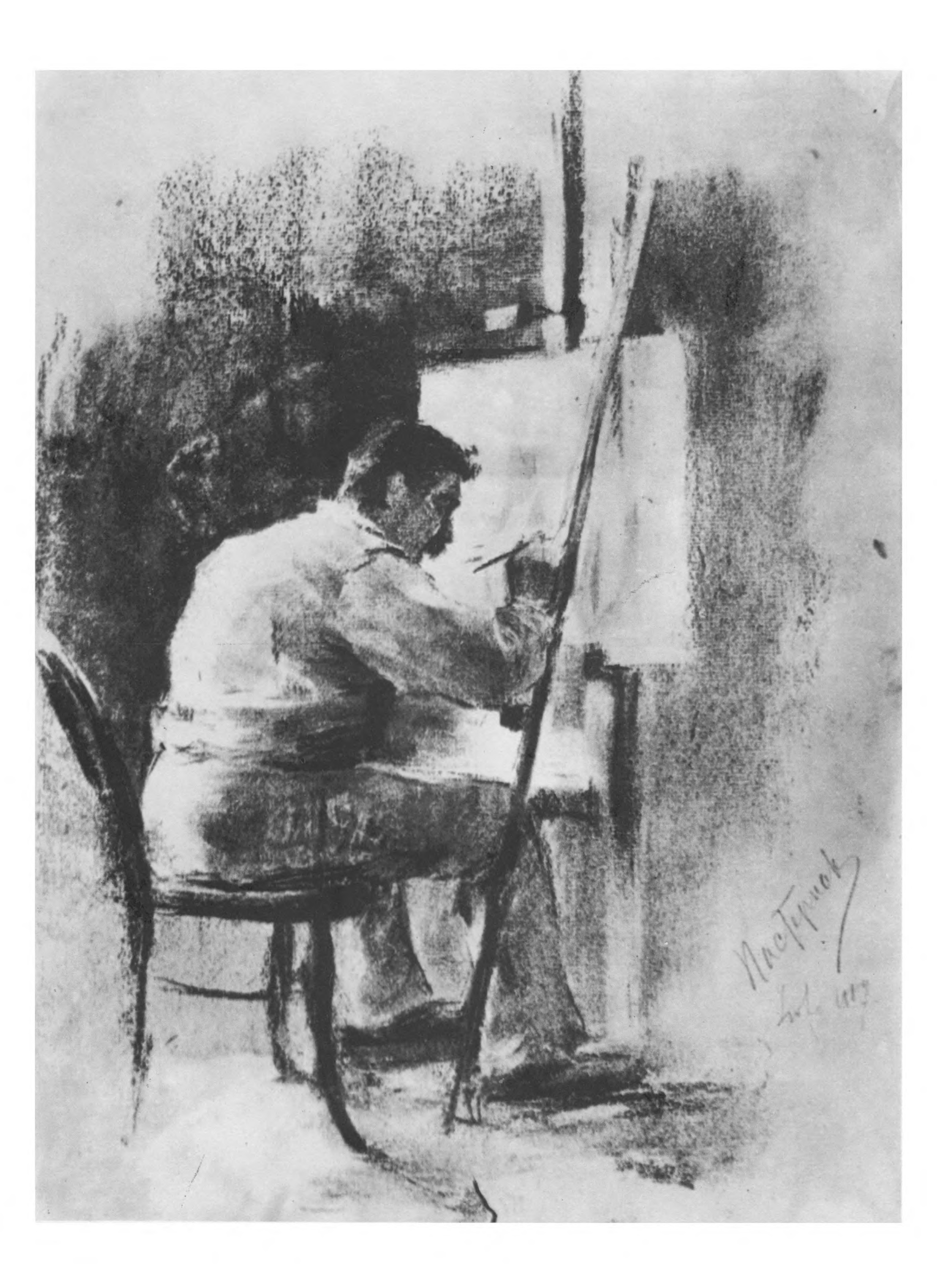
Это было давным-давно в Одессе. Я только что познакомился — я уже говорил об этом выше — с моей будущей женой, тогда молоденькой, но уже с именем, пианисткой Розой Кауфман. Мы стали встречаться в доме известного тогда в Одессе, да и на всем юге России фельетониста С. Т. Виноградского, писавшего злободневные и хлесткие фельетоны под псевдонимом «барон Икс». На его вечерах, обычно шумных и многолюдных, собирались, между прочим, представители одесского музыкального мира и приезжие, русские и заграничные артисты. Один такой вечер запомнился мне особенно ярко. Собравшееся общество с нетерпением ждало появления новой европейской знаменитости — известного уже и в России скрипача Э. Изаи*. С небольшим опозданием он явился со своим аккомпаниатором, — вошел в первую большую наполненную гостями комнату. Ни дать, ни взять — Аполлон с Олимпа показался в дверях... Прекрасный, статный, весь в черном, с открытым античным лицом, ясным взором, красивой, свободной осанкой, с приподнятой несколько головой и падающей на плечи красивой гривой волос. Подобного красавца я не видывал никогда больше во всю мою жизнь. Хозяин, хорошо владевший французским языком, стал знакомить Изаи с некоторыми гостями. Когда очередь дошла до



94 Портрет артиста Л. Вюльнера
1910

меня и С. Т. Виноградский произнес: «а это наш молодой талантливый художник» — Изаи, не дав ему еще закончить, воскликнул: «Художник? — чудесно!» и, протянув большую свою руку, а другую положив на мое плечо, увлек меня в соседнюю небольшую комнату; не справляясь, насколько силен я во французском языке, и не обращая внимания на то, что этим он как бы игнорировал присутствие других гостей, стал говорить со мною о французской живописи, которая была ему хорошо знакома и которую он, видимо, понимал. Не знаю, чем я его очаровал, но у меня было такое чувство, будто мы давнишние друзья. Должно быть, представители разных слоев «общества» ему порядком уже надоели. Во всяком случае мы долго и непринужденно беседовали, я — с помощью рук и даже рисуя... В конце концов он пригласил меня к себе в гостиницу и в своем номере он продолжал разговор о живописи и музыке.

В концертах вдохновенный Изаи сводил с ума публику и своей игрой и видом. Держал


Пастернак

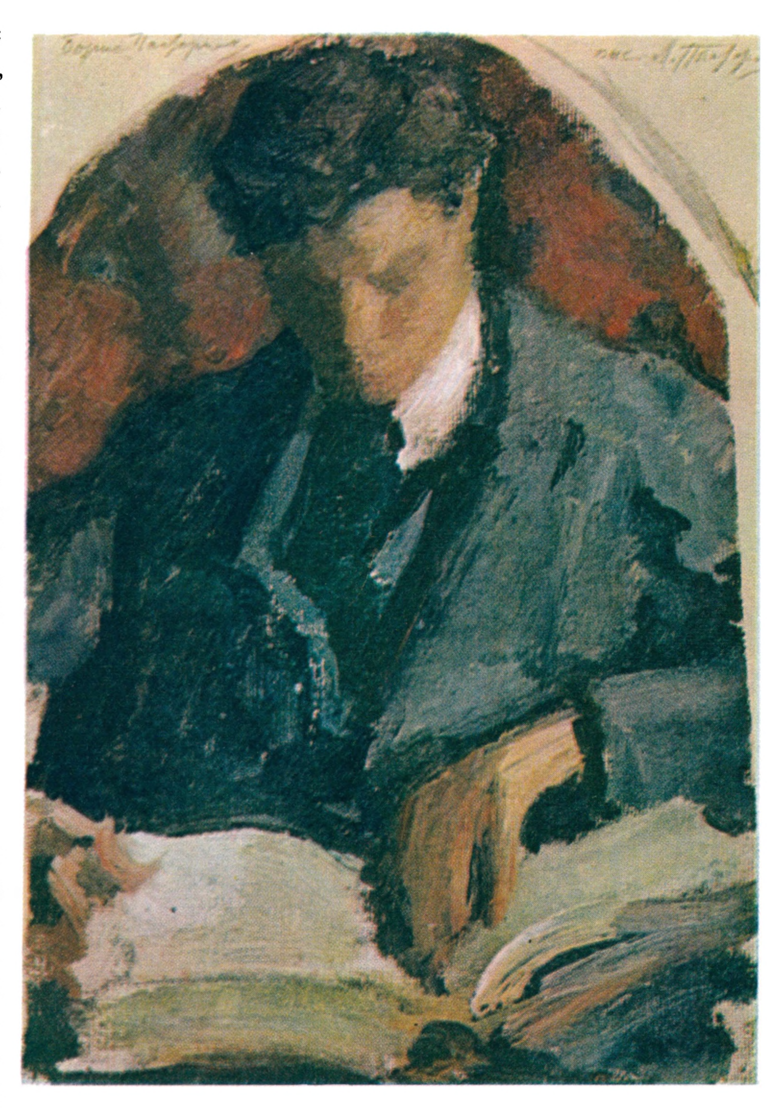
он себя крайне независимо, не считаясь ни с какими светскими правилами. Оказалось, что, кроме всего прочего, он прекрасно играл на бильярде. Мне он, конечно, не давал и двух раз взяться за кий. Сидевшие в ресторане гостиницы, один за другим вставали и шли в бильярдную поглядеть на редкое мастерство игры этого красавца иностранца. Ах, какая у него в те времена была чарующая внешность! Когда я гулял с ним по Дерибасовской (главная улица в Одессе), встречавшиеся невольно останавливались и заглядывались на него.

Через много-много лет я снова увидел его на эстраде и глазам своим не поверил! Куда девалось обаяние его внешности? Прежний молодой олимпийский красавец превратился в обрюзгшего толстяка. Именно таким зарисовал его В. А. Серов. Что ж! Красота Изаи ушла в его божественную игру...

О Николае Дмитриевиче Кузнецове

К страничкам одесских же воспоминаний надо прибавить знакомство, а потом и дружбу с художником, и очень талантливым художником, Николаем Дмитриевичем Кузнецовым, другом Репина, Поленова, В. и А. Васнецовых и других прогрессивных передвижников. В описываемое время мне было года 22—24, Кузнецов был лет на десять старше меня. Это был богатый молодой помещик, владевший большой усадьбой, в тридцати приблизительно верстах от Одессы, с барским прекрасным домом, с огромной художественной студией-мастерской, где гостеприимный хозяин и гости — товарищи и друзья художника, приезжавшие к нему погостить, могли совместно писать; было весело, сытно и исключительно радушно. К нашему маленькому домику на узкой улице (я жил тогда у родителей на Мещанской) подъезжал огромный экипаж, запряженный четверкой бодрых лошадей. Из экипажа раздавался громкий клич: «Леонид Осипович, гайда! Едем ко мне в деревню! Каких я устриц достал для Вас!». (В шутку — он знал, что я их терпеть не мог!) «А каких яффских апельсинов везу!.. Вон тот ящик!..» Из экипажа выходит красавец брюнет, Н. Д. Кузнецов, в обеих столицах известный своими портретами на передвижных выставках.

Художник
Н. Д. Кузнецов за работой
1887



96 Эскиз к портрету Б. Л. Пастернака
1923

Необычное зрелище четверки крупных лошадей собирает мальчиков и девочек из соседних домов; разительный социальный контраст: бедная еврейская детвора, с одной стороны, сытость и довольство, представляемые этим экипажем — с другой. Криком «ура!» дети провожают карету, когда мы выезжаем из маленькой улицы. Мы едем и едем, и почти все время виден берег моря. К закату подъезжаем к парадному крыльцу помещичьего дома. Странно видеть его одиноко стоящим среди степного открытого пейзажа. Со всех сторон поднимается лай охотничьих собак — и тех, кто заперт в сарае, и тех, которые на свободе. У дома — распряженная «водовозня», рядом воз с сеном, и, как на серовском чудесном этюде, два вола, черный и белый, с воза жуют сено.

Как это все для меня, горожанина, необычно... Какая-то тоска охватила меня, когда в мой

первый к нему приезд он стал показывать мне необъятное пространство... «Вот видите, там, на горизонте, темная линия, это мой лесок. Все это пространство, — сказал он особым, довольным тоном, медленно поворачиваясь вокруг себя и чертя далекие горизонты, — все это — тоже мое», — повторил он. Смысл и значение этой собственности — «эта земля моя» — не укладывались в мозгу у меня, выходца из бедной семьи, не имеющей прав на деревенскую собственность.

Затем Николай Дмитриевич показывал мне «господские» комнаты, а потом и подвальный этаж. Но, конечно, не подвальный этаж хотел он показать, а что-то совсем другое — шедшую нам навстречу девочку 3—4 лет, которую он поднял на подоконник и там ее поставил. По тому, как он оправил на ней платьице, видно было, что она ему дорога. «Ну что, нравится она вам?» Я догадался... Маруся была вся в отца: тот же взгляд черных, как смоль, «жгучих», глаз, скрытый пока темперамент. Будущая красавица! Я ответил таким «ооочень!», что оно заключало в себе все ответы на ближайшие вопросы того же порядка. Пока ее показывали еще не всем — она обреталась еще «на кухне». Но пройдет немного лет — и Мария покажет всему Парижу и свету «где раки зимуют»... Она станет звездой парижской оперы, устроит у себя салон, и быть принятым там будут считать за великую честь. Ученые, «цвет общества», министры будут толпиться в ее передней. Ни отцу, ни тем более матери и не снилось, каким сверкающим метеором Маруся или Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа* вспыхнет на европейском горизонте.

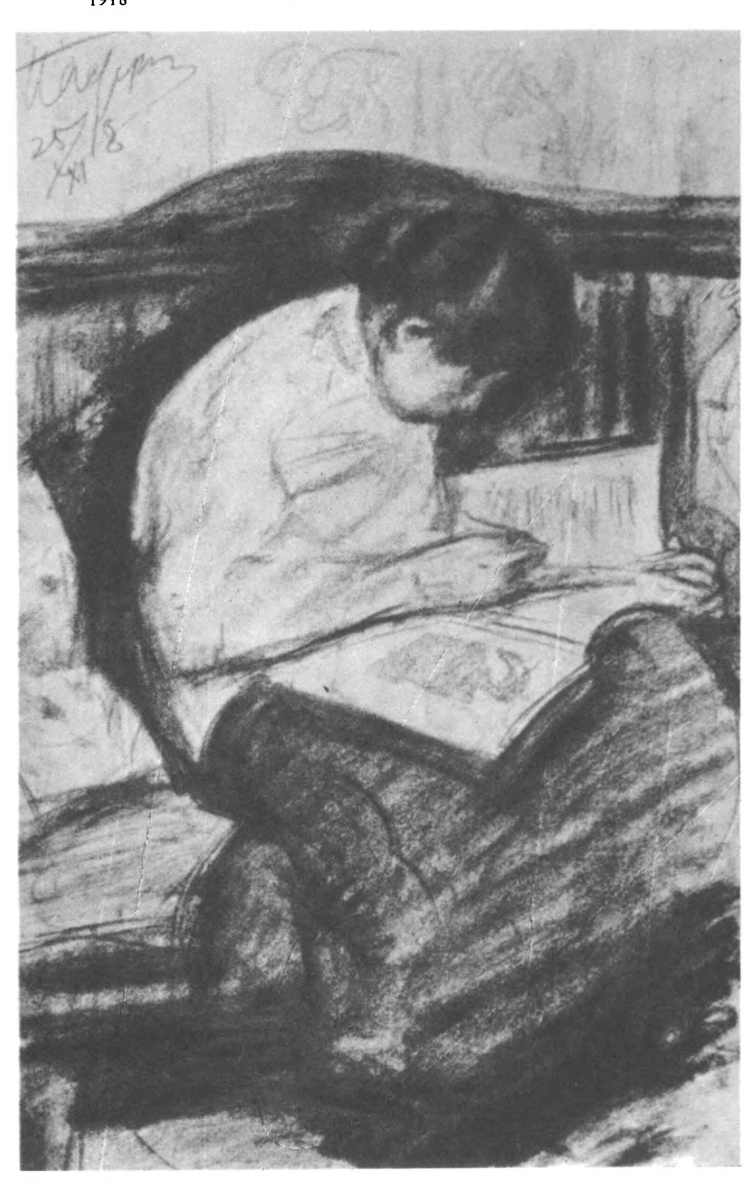
Мать ее — прекрасный, доброй души человек, пришла к Кузнецову на летние садовые и огородные работы «наймиткой» в партии с другими работницами. Красивая девушка — в паневе, в цветастом хохлатском крестьянском наряде — понравилась Николаю Дмитриевичу. Он влюбился в нее, и домой она уже не вернулась, а осталась у него. Она оказалась способной, умной, прекрасной хозяйкой. Он научил ее грамоте. Они поженились, когда у них было уже трое детей: Маруся и двое младших Кузнецовым были узаконены. Став барыней, Кузнецова с природным тактом сумела держать себя в обществе и осталась навсегда милой и доброй Галей — так звали гостеприимную хозяйку и мастерицу чудесных наливок.

Жилось у Кузнецовых хорошо, легко и вольно и, как вспоминалось потом, очень интересно.

Но была и мрачная страница в жизни Н. Д. Кузнецова. Как ни трогательно было его отношение к любимой Гале, он бывал и жесток с ней в припадках унаследованной от отца вспыльчивости. Отец его был старый, закоренелый крепостник и на глазах сына он по-зверски, безобразно обращался с крепостными. Рассказывая о своих припадках вспыльчивости, Николай Дмитриевич себя не щадил. Он искренне каялся передо мной и ненавидел в себе эти проявления наследственной жестокости. А по существу, он был предобрый малый, преданный друг и хороший товарищ.

Кузнецов — сам очень талантливый художник — любил артистов, и не было приезда его из города, чтобы из экипажа не выползала рядом с ним усталая фигура художника или артиста, — особенно заморского, «знаменитого». В мои приезды я заставал там художников —

97 Подготовка к экзаменам
1918



Серова, Похитонова, Размарицына, Костанди*, Браза. Браз написал там чудесный этюд спины натурщицы; под ним мог бы и сам Цорн подписаться (этот этюд купил Кузнецов).

У нас сохранились курьезные фотографии, сделанные во время пребывания у Кузнецовых, когда я был уже женат.

Однажды гостями были я с женой и европейская знаменитость — скрипач Ондричек*. На одной из упомянутых фотографий подвыпивший Ондричек сидит верхом на бочке вышеописанной «водовозной», изображая Бахуса, он как бы не может оторваться от чудесной галиной наливки — «витечна», как он называл ее по-чешски. Так «витечна» и осталась навсегда в памяти названием всех чудесных наливок, приготовленных ею. На другом снимке я как бы играю «во весь размах» бравурную пьесу на фортепьяно (никогда не играл ни на каком инструменте), слушатели в ужасе от моей игры и переглядываются.

Но после вечернего чая была и настоящая серьезная музыка в исполнении двух крупнейших артистов, запомнившаяся на всю жизнь благодаря особому обаянию домашней обстановки. Играли Ондричек и моя жена — несколько дуэтов, а затем несколько сольных вещей каждый. Тут-то я и зарисовал Ондричка — во время его игры и когда он слушал игру моей жены[1].

В моих воспоминаниях об этом периоде я упоминал, что пребывание в деревне у милых гостеприимных хозяев помогло мне в свое время поправиться после моей психической болезни. У них же я снова взялся за прерванную во время болезни работу.

Там, в деревне, я написал две небольших картины: «Думы в хате» и «Думы в саду». Н. Д. Кузнецов повез их с собою на передвижную выставку в Петербург.

Они были выставлены, но никакого успеха не имели. Это было за год до написания мною картины «Письмо с родины».

«Пустынник» М. В. Нестерова

Мне, собственно, надо бы более подробно рассказать о том, как я за год до женитьбы, приехав в 1888 году в Москву и поселившись в московских «коммерческих номерах» в Лубянском проезде, стал писать свою первую большую картину «Письмо с родины». В тех же «номерах», но окнами против теперешнего По-



98 Скрипач И. Ондричек
1888

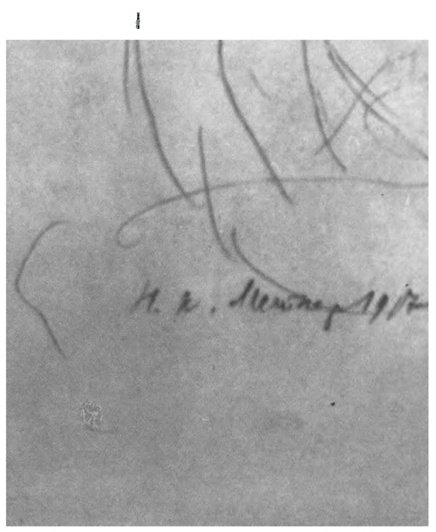
литехнического музея (этажом выше меня) жил мало кому известный, только начинающий еще тогда, но очень талантливый и очень умный молодой художник М. В. Нестеров. Там он начал писать свою, теперь знаменитую, картину «Пустынник». Мы часто бывали друг у друга, много спорили о живописи, ее задачах и целях. В живописном смысле (я писал все время с натуры) моя картина продвигалась неплохо, и среди молодых товарищей имела как будто успех. Нестеров же нервничал и, приходя ко мне, очень раздраженно доказывал мне, что я, собственно, должен писать картины из знакомого мне еврейского мира, а вовсе не то, что я теперь затеял... Я всячески старался успокаивать его нервное состояние, понимая очень хорошо, что все это происходит только в связи с трудностями работы. Он писал не с натуры, больше от себя, часто переписывал — от этого живопись чернела (живопись маслом страдает от несоблюдения некоторых технических требований). По мере продвижения наших работ его нервное состояние прогрессировало.

[1] При разборе альбомчиков отца этого периода жизни мы нашли два наброска с Ондричка и автограф последнего, что устанавливает точно «модель» зарисовки. *Прим. Ж. Пастернак.*

Случилось так, что моя картина произвела некоторую сенсацию в художественных кругах. Однажды меня запросил П. М. Третьяков, можно ли ему приехать посмотреть мою картину... Трудно представить себе, какое впечатление произвел на меня его приход! Картина Третьякову понравилась, и он решил приобрести ее для своей галереи, о чем я уже упомянул выше. Вполне понятно, что значило это для начинающего молодого художника в те времена. Я был бесконечно счастлив. Тут я подумал о Нестерове и решился попросить Третьякова посмотреть и его картину — «этажом выше». К моей большой радости «Пустынник» Третьякову очень понравился, и он его также приобрел... Какая радость была у Нестерова! Он прибежал ко мне сообщить это и долго меня благодарил. Потом его имя укрепилось, материально он стал независим. Вспоминал ли он этот эпизод в годы нашей с ним глубокой старости? Не знаю...

99 Н. К. Метнер
Альбомная зарисовка
1917



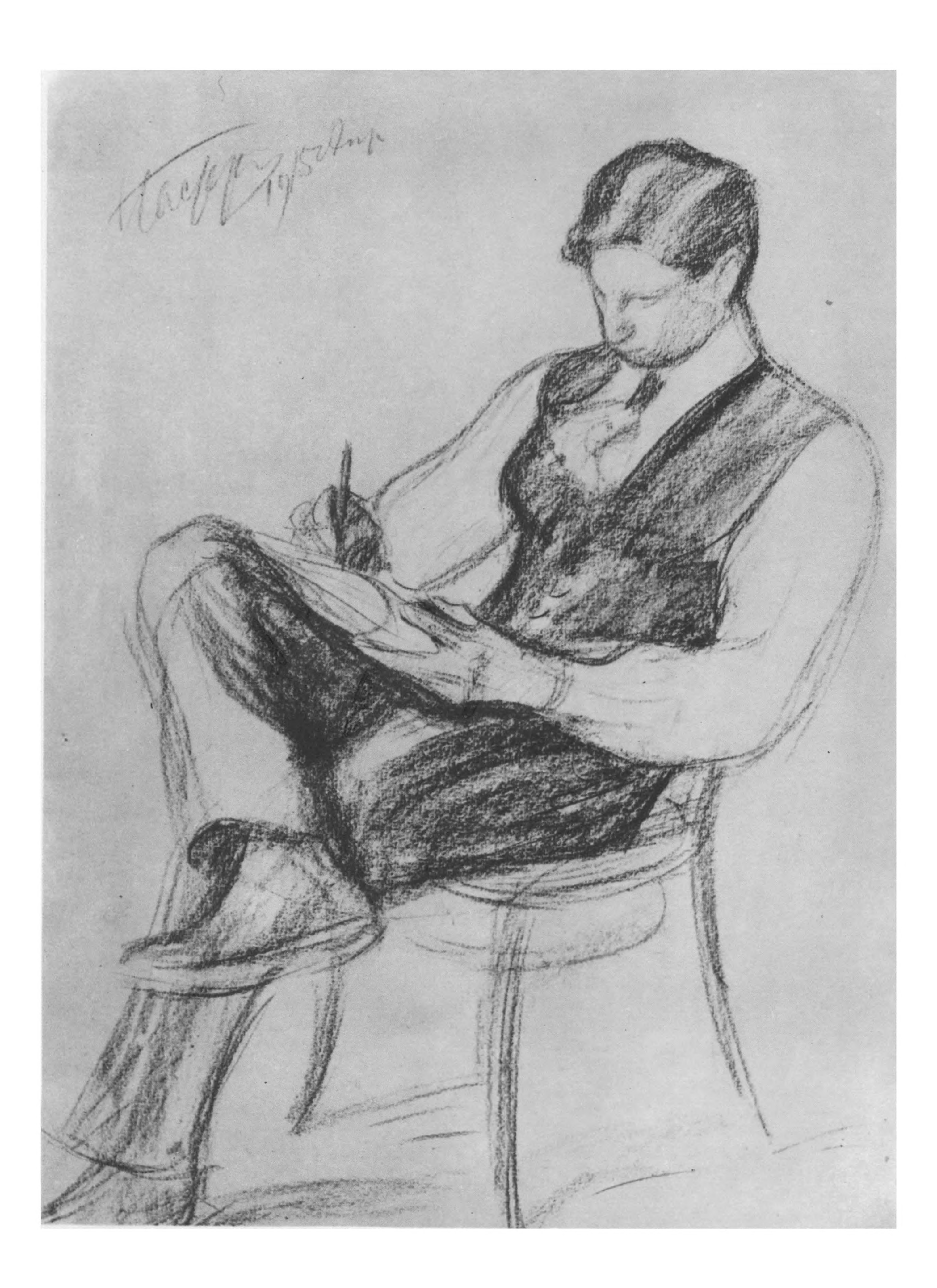


И. И. Шишкин
Мое знакомство с офортом

С глубокой благодарностью должен помянуть я имя Ивана Ивановича Шишкина, отмечая, с какой заботливостью отнесся он к моим начинаниям в графике.

Я познакомился с ним в один из приездов моих в Петербург на очередную выставку передвижников. Когда при случае я показал ему мои рисунки пером, он как-то радостно улыбаясь воскликнул: «О, да вы прирожденный офортист!». Я сказал ему, что не умею гравировать, но хотел бы. «Пойдемте ко мне в мастерскую, я покажу вам приемы гравирования офортом; в несколько часов вы будете делать блестящие работы». Я зашел к нему. Он дал мне небольшую медную дощечку, покрыл ее лаком, закоптил: «Ну, нарисуйте что-нибудь, вот игла для этого». Я процарапал, но довольно плохо, финского «вейку» (извозчика). «Ну, вот, хорошо, теперь протравим его...» Словом, через час-два я действительно узнал всю премудрость гравирования и, прощаясь с художником, горячо благодарил его, предвкушая, какие офорты я буду закатывать и как порадую старика. Увы, надежды Шишкина не оправдались, и через несколько лет встретившись с ним, на его вопрос: «Ну-с, где Ваши офорты?», я стал оправдываться, как школьник, что времени-де не было и т. д. «Я так и знал. Беда в том, что офортисту надо быть со средствами. Этим можно заниматься только на досуге и надо иметь свой собственный печатный станок». Он был прав: первый сложный офорт (портрет Л. Толстого) я, действительно, мог сделать лишь через несколько лет, в 1906 году в Берлине, где над моей квартирой жил художник-офортист Г. Эйкман*, у которого все было под рукой для травления, имелся собственный небольшой печатный станок и прочее. Он любезно предложил мне поработать в его мастерской, и так как у меня был тогда нужный досуг,

100 За рисунком
А. Л. Пастернак
1915




Дорогому другу
Пастернакъ



103 Б. Л. Пастернак
Альбомная зарисовка
1916

В мастерскую зашла моя жена, и я представил ее ему. «Ах, — воскликнул он, обращаясь к ней, — я имею обыкновение, знакомясь с женами художников, выражать им мое искреннее сочувствие; они, несчастные, обречены на страдания, и мне их всегда очень жаль!» Но не объяснил, почему собственно.

«Я все хочу у вас высмотреть, всякую малейшую Вашу вещь, чтобы Вас узнать», — говорил он, во все глаза осматривая сверху донизу стены всех комнат. Во время обеда в комнату к нам зашел наш четырехлетний сынишка Борис. По-видимому, о чем-то думая, широко раскрытыми, недоумевающими глазами глядя на Николая Николаевича, он молча пошел прямо к нему на колени, тогда как он обычно дичился новых незнакомых людей. Николай Николаевич держал мальчика на коленях во все время обеда. Очевидно, сразу полюбивший «дедушку» мальчик не спускал с него глаз. «Вот видите, мы с Борей уже и подружились», — говорил Ге. Впоследствии, во время одного из своих посещений, он сказал мне: «У меня теперь на свете три друга: Лев Николаевич (не помню теперь, кого он назвал вторым) и Ваш Боря».

Встречался я потом с Н. Н. Ге и у Толстого, и он очаровывал меня всякий раз сызнова своей живостью, своей оригинальностью и своей задушевностью.

Видел я его, конечно, и на выставках передвижников — он был членом Товарищества. Но как непохож он был всем своим обликом, своим характером и непредвзятостью своих мнений на представителя Товарищества.

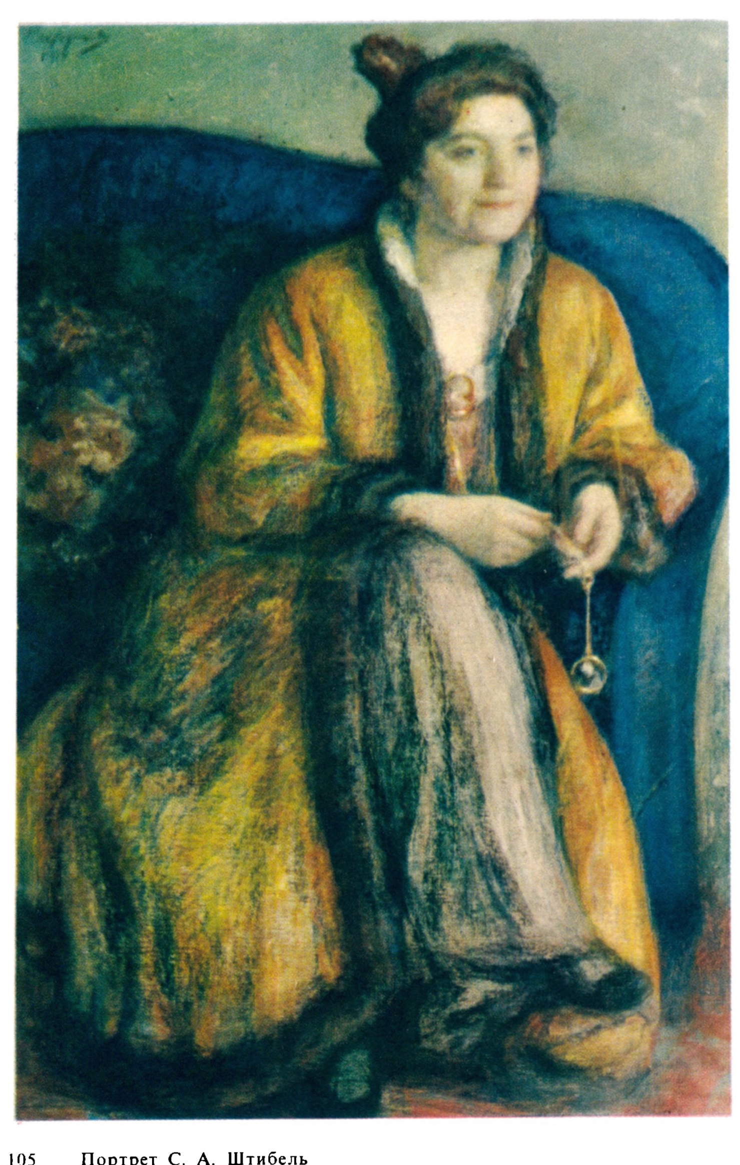
Однажды, встретив Н. Н. Ге на выставке, я стал сетовать на то, что члены Товарищества обидно третируют нас — «экспонентов»: то бракуют картину, потому что не угодил размером, то не принимают — как это случилось с моими оригиналами иллюстраций к «Воскресению» Толстого — «почему под стеклами?».

Тогда Николай Николаевич стал мне рассказывать, как он возмущался ими и ратовал за меня на собраниях передвижников: «Да ведь у него уже имя за границей, известность даже, а вы бракуете его вещи, не выбираете его в члены!» На это ему отвечали, что «в этом году, мол, у Пастернака картинки по размеру маленькие: вот в будущем году пусть представит большую!». «Да вы что, по вершкам, что ли меряете?» Николай Николаевич, стараясь меня утешить, добавил: «Да стоит ли Вам, Леонид Осипович, обращать на это внимание? Ведь у Вас такое счастье — Лев Николаевич, я знаю, любит Вас!».

Н. Ф. Федоров

В 1892—1893 годах я посещал Румянцевскую публичную библиотеку, где собирал материал по военным и гражданским костюмам 1812 года, вообще начала прошлого столетия для будущих моих иллюстраций к «Войне и миру» Толстого. Журнал «Север» затеял издание альбома иллюстраций в красках как художественную премию своим подписчикам, и к этой работе привлечены были лучшие тогдашние иллюстраторы-художники: Репин, Кившенко,





105 Портрет С. А. Штибель
1918

Малоизвестное дотоле имя Федорова после смерти его в 1904 году прославилось по всей России*, и не было у нас образованного человека, который не слыхал бы о нем.

У меня сохранился этюд к моему групповому портрету Толстого, Соловьева* и Федорова. Лицо и фигуру Федорова на этой картине я написал с набросков, которые мне удалось сделать с него в библиотеке, когда он не смотрел на меня и не замечал, что я рисую.

Беседы в Румянцевской библиотеке трех философов, изображенных мною, продолжались иногда до позднего вечера, уже в квартирке Федорова, в скромной его комнате с одним всего стулом, с маленькой керосиновой лампочкой под бумажным абажуром. Директор великолепного собрания, человек блестящей эрудиции, философ-мыслитель, Федоров раздавал все, что имел, нуждавшимся. Говорили даже, что он из собственного жалованья старался иногда покупать и дарить книги Румянцевской библиотеке!

В комнате его, в Замоскворечье, собирались ученые, философы, писатели; велись дискуссии, обсуждались жгучие вопросы, волновавшие умы; споры религиозно-философского характера затягивались иногда далеко за полночь.

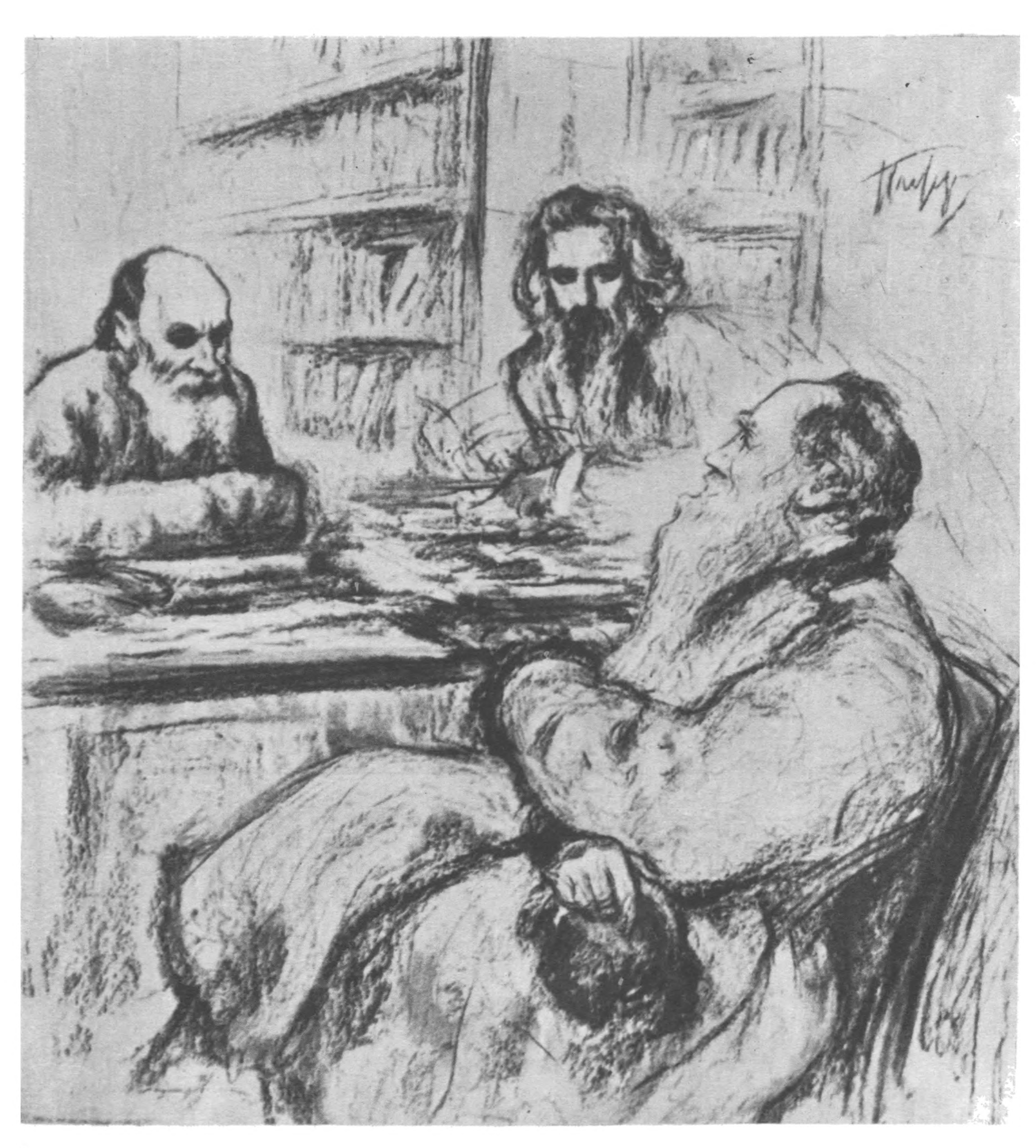
Из скромности, а может быть, в соответствии с его принципами, Федоров противился всякой попытке сфотографировать его. Не случись мне встретить его и если бы, пользуясь своими зарисовками (сделанными без его ведома) с натуры, в библиотеке, я не сделал его портрета, никто впоследствии не имел бы понятия, каким по внешности был этот оригинал, этот великий русский человек и философ.

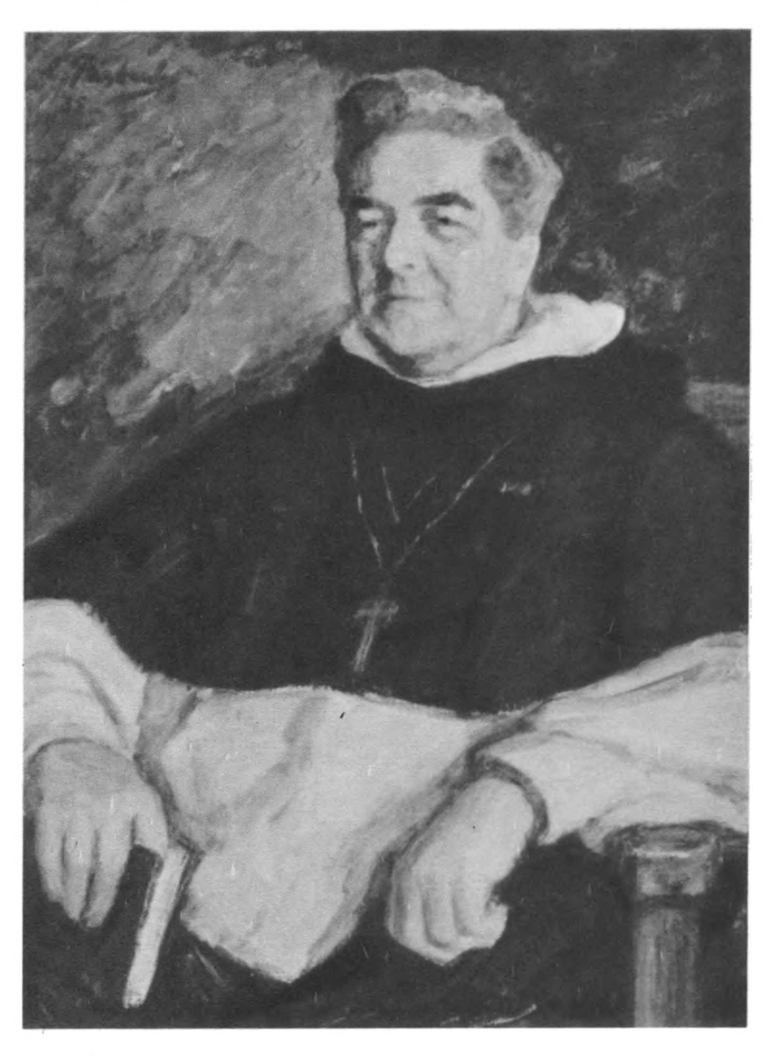
Встречи с А. М. Горьким

Впервые я встретился с Горьким, когда с некоторыми моими товарищами-художниками (Серов и др.) был приглашен к нему для обсуждения издания нового сатирического журнала, по типу мюнхенского «Симплициссимуса»*, накануне революции 1905 года. В одну из наших встреч с ним разговор зашел на тему очень давнюю. Когда я еще только начинающим художником участвовал в одесском юмористическом журнале «Пчелка», то, кроме злободневных портретов, карикатур и сатирических композиций, мне приходилось делать также зарисовки жанровые, чисто художественного характера, на различные темы одесского быта — одесские типы, уличные сцены, характерные эпизоды портовой жизни и т. п. Так поместил я однажды в одном из номеров «Пчелки» изображение типичного портового одесского «босяка» очень задолго до Горького. Когда как-то, не помню уже по какому случаю, Горький был у нас дома, за завтраком, помнится, я спросил его, не видал ли он в одесской «Пчелке» моего «босяка»? «Как же, как же! Конечно... Хотите я пришлю Вам этот комплект «Пчелки» за целый год? У меня он есть!»

Алексей Максимович, верно, забыл послать, а может, и послал, но журнал до меня не дошел, к моему большому сожалению.

Проживая в 1906 году с семьей в Берлине, я узнал, что Горький также находится там. Я посетил его в загородном пансионе-санатории в Целендорфе, где он тогда жил, и преподнес ему на память только что сделанный мною





107 Портрет приора Мэнна
1935

1905 годе и о разных характернейших явлениях русской народной жизни.

«А слыхали ли вы когда-нибудь — я сам об этом лишь недавно узнал — о «нетовцах»? Нигде в мире нет ничего подобного, — стал рассказывать Горький. — Это вроде какой-то секты, что ли. На всякий вопрос отвечают отрицательно. «Как зовут тебя?» — «Не знаю». «Отец, мать есть?» — «Нету». «Паспорт твой?» — «Нету». «Откуда ты?» — «Не знаю». «Куда ты?» На все один ответ: «Нет» или «Не знаю». Ходят с котомкой, как наши паломники к святым местам; ночуют и кормятся в деревнях; даст кто приют, хлеба — вот и слава богу! А так им ничего не надо, ничего не знают, на все вопросы — «Нет»; вот и прозвали их «нетовцами»!

Я сделал как-то небольшой карандашный набросок с Горького во время чтения им отрывка нового его произведения на одном из благотворительных литературных вечеров в 1906 году в Берлине. Это было до моего посещения Горького в Целендорфе. С этого наброска я сделал офорт, но не окончил его, он имеется лишь в двух-трех пробных оттисках — один, кажется, в музее Горького в Москве. Потом я сделал с него этюд (пастелью), но где он сейчас находится — не знаю.

Встречи с Р. М. Рильке

Это было более чем сорок лет назад в Москве. В один из прекрасных весенних дней, поражающих после долгой суровой зимы экстазом солнечного блеска, в моей мастерской стоял молодой человек, очень еще молодой, белокурый, хрупкий, в темно-зеленом тирольском плаще. В руках у него были рекомендательные письма от друзей моих из Германии с просьбой оказать подателю помощь словом и делом в его знакомстве со страной и ее жителями. Просили меня также, насколько я помню, познакомить его, если это удастся, с Толстым.

Имя неизвестного поэта Райнер Мария Рильке* (так его рекомендовали и именовали в письмах) мне ничего не сказало. Но весь внешний облик этого молодого немца (я незаметно для него старался его изучить, бегло просматривая письма) с его небольшой мягкой бородкой и крупными голубыми, по-детски чистыми, вопрошающими глазами и то, как он стоял, осматривая комнату, скорее напоминал русского интеллигента. Его благородная осанка, его жизнерадостное, подвижное существо, необузданный восторг по поводу всего виденного уже им в России, этой, как он выражался, «святой» для него стране — все это сразу очаровало меня. И уже после первой короткой беседы мы чувствовали себя старыми добрыми друзьями (какими впоследствии мы и стали).

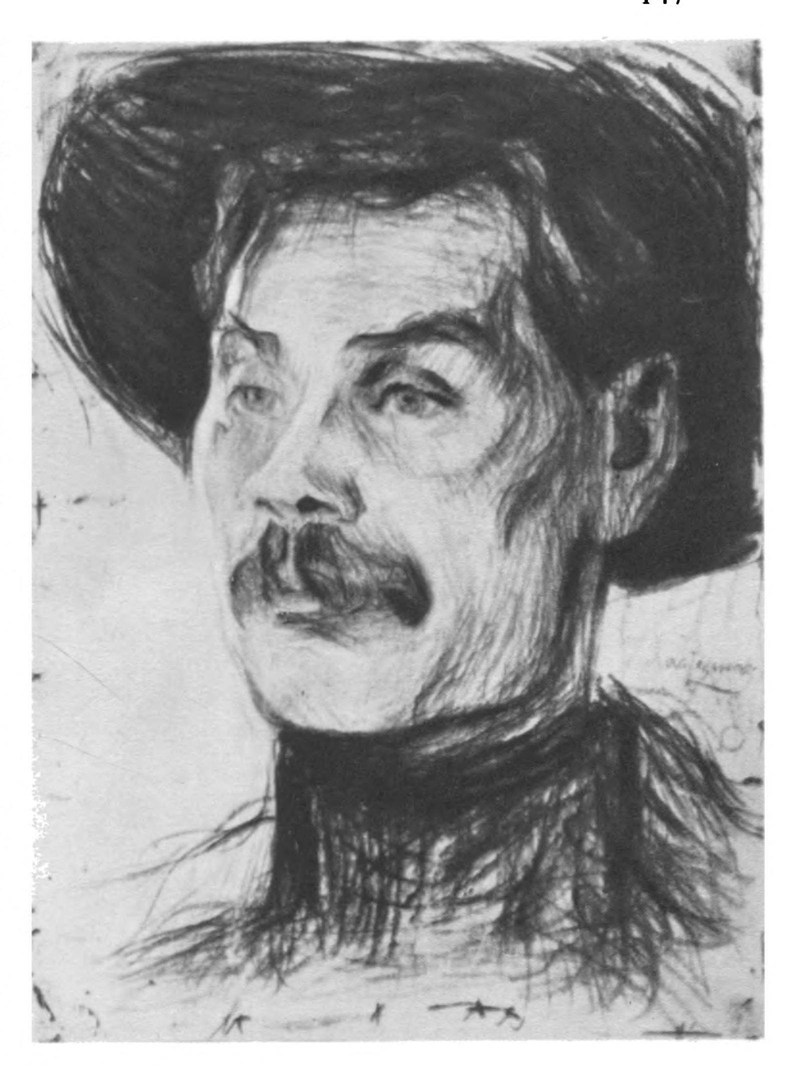
Рильке приехал в Москву со своими друзьями — поэтессой Лу Андреас-Саломе и ее мужем*. Они собирались провести здесь страстную неделю и пасхальные праздники. Тогдашняя Москва с ее бесчисленными монастырями, башнями и золотоглавыми церквами, с ее высящимся над городом бело-золотым сияющим на солнце Кремлем уже издали являла собой картину сказочной красоты. Нетрудно себе представить поэтому, как повлиял на столь чуткого художника, как Рильке, необычайно своеобразный, живописный облик Москвы. Но совершенно особенный, новый и интересный мир представляла собой Москва на страстной и пасхальной неделях, особенно для иностранца, который, как Рильке, задался целью изучить

религиозно-исторические обряды и обычаи страны и ознакомиться с подлинной, неприкрашенной жизнью народа. Как своеобразны были эти ночи вербной недели, эти шествия в узких и темных переулках прихожан, возвращавшихся из церквей с горящими свечами в великий четверг... А какую оригинальную, особенно интересную для изучающего русские народные нравы, неописуемую и незабываемую картину представлял собою вербный базар на большой такой красивой исторической Красной площади! Какая пестрая смесь старорусского с восточным, какая вызванная самим этим гуляньем радостно-веселая кутерьма, шум, свист, выкрики и давка!

А наряду с этим — тоже своеобразный обычай этого гулянья — выезды, как на каком-нибудь Корсо[1], изящных экипажей высшего общества и богатого купечества, с красивыми лошадьми в прелестной русской упряжке — элегантность и роскошь, напоминающие современную Европу.

А исполненная благоговейного ожидания тишина переполненного народом — яблоку негде упасть — Кремля во время заутрени. Какое глубокое и потрясающее впечатление должна была эта ночь произвести на восприимчивую, чуткую душу Рильке, когда над всей Москвой проплывает первый удар, как бархатный какой-то голос, колокола с Ивана Великого!

Возвратившись на родину, полный вдохновивших его в России впечатлений, Рильке вскоре из Берлина — Шмаргендорфа (одновременно посылая свой первый сборник стихов) писал мне, между прочим, следующее: «...Теперь должен рассказать Вам, что, как я и предчувствовал, Россия не была для меня мимолетным переживанием. С августа прошлого года я начал, а теперь почти исключительно занимаюсь изучением русского искусства, русской истории и культуры и, конечно, Вашего прекрасного, незабываемого языка... И что за удовольствие читать стихи Лермонтова или прозу Толстого в оригинале! Как я наслаждаюсь этим! Прямое следствие этих занятий то, что я чрезвычайно тоскую по Москве, и если не случится ничего непредвиденного, первого апреля по русскому стилю я буду у Вас». И далее: «В этот раз думаю съездить и в Киев и в Крым... В ожидании этого путешествия по России я чувствую себя, как ребенок перед рождественскими праздниками!» Кончает же письмо просьбой: «Пришлите мне, пожалуйста, несколько строк — можете теперь писать и по-русски». И точно, с тех пор мы стали так переписываться — он научился довольно бегло говорить по-русски.



108 Портрет Максима Горького
1906

Следующая моя встреча с Рильке летом 1900 года была короткой и мимолетной. В этот раз он приехал в Россию с намерением совершить большое путешествие. Случайно мы встретились на станции между Москвой и Тулой. Я с семьей ехал на юг. Когда я вышел из вагона на какой-то станции, то вдруг увидел Рильке. После радостного приветствия я спросил его, куда он направляется. Оказалось, что он собирается в Ясную Поляну, но — стал жаловаться Рильке — он не может установить, находится ли Толстой в данный момент у себя в Ясной или уехал куда-нибудь... Я был в состоянии тут же помочь ему в его затруднительном положении; в том же поезде ехал один близкий друг Толстого, который сейчас же телеграммой известил Толстых и таким образом облегчил Рильке посещение Ясной Поляны и встречу с Львом Николаевичем.

[1] Главная улица в Риме.



109 Сосны и море
1910

Такой же случайностью было и то, что мой сын Борис (тогда еще десятилетний гимназист), вышедший из вагона со мной на перрон станции, в первый и последний раз в жизни видел Рильке — еще молодого. И не снилось тогда ни ему, ни мне, что великий немецкий поэт так сильно в будущем повлияет на него.

Лето 1904 года. Я впервые в Италии. Всякий знает, что означает для художника первое посещение Италии. Я уже осмотрел Венецию, Верону, Флоренцию.

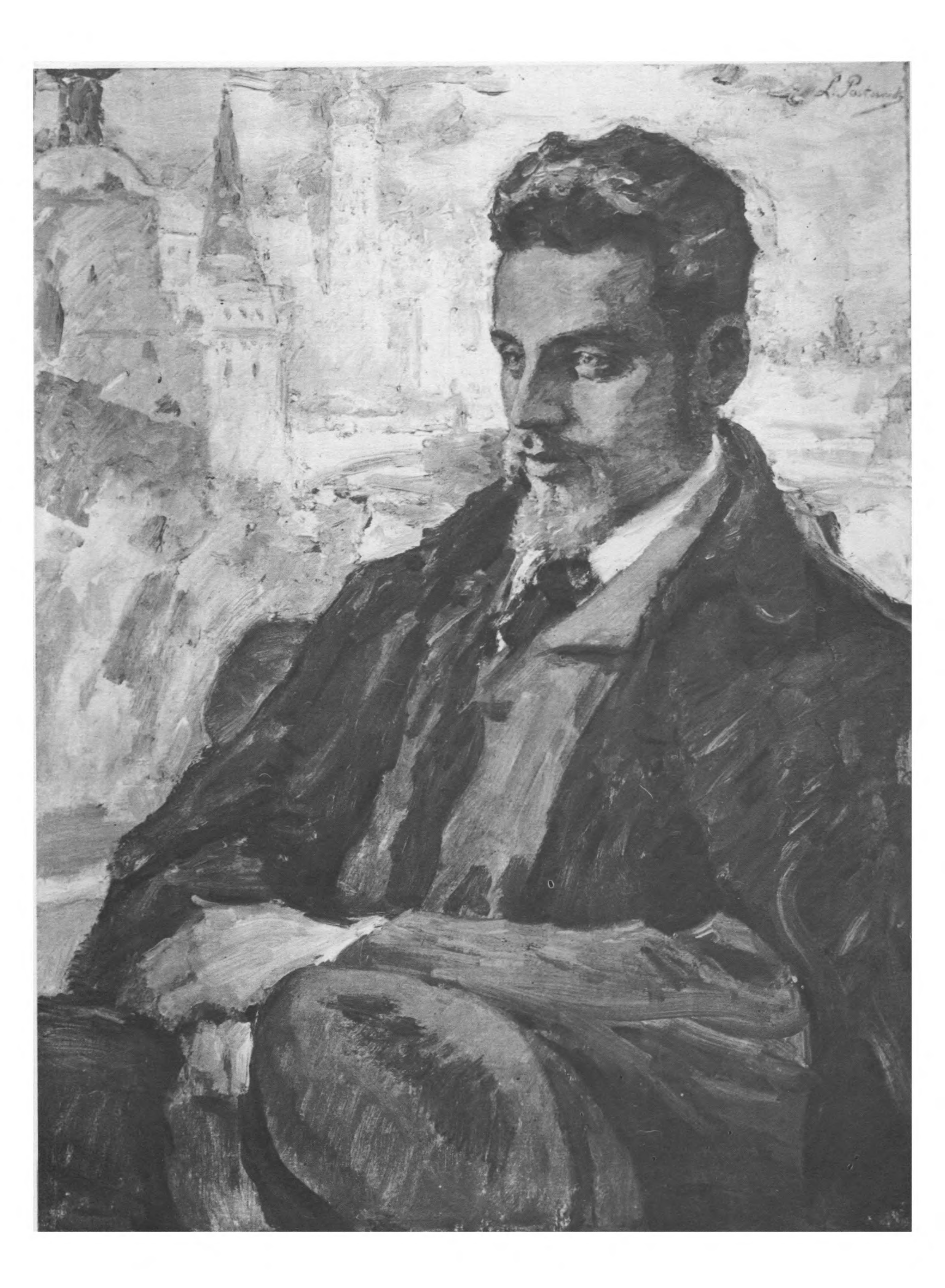
И вот я в Риме. Жара. От всех накапливающихся впечатлений и переживаний, от всего виденного, чем без конца я упивался в музеях и галереях, я был в полном изнеможении — не могу больше, не в состоянии так продолжать!

Я должен найти кого-нибудь, близкого человека, друга, с кем мог бы поделиться впечатлениями, рассказать, отвести душу; а вокруг все чужие! В таком состоянии я иду. И вдруг — кого я вижу! Мне навстречу идет Рильке!.. О чудо! Мой милый, мой дорогой, сияющий Рильке... Что за радостная, здесь никак не ожидавшаяся встреча! И после стольких лет сколько хочется рассказать друг другу. И уже бьет ключом беседа, льется без перерыва, как шумящие невдалеке фонтаны Нептуна. Прощаясь, он пригласил меня к себе, чтобы провести вечер вместе, поболтать еще и поделиться всякими новостями у него дома, так как в то время он жил в Риме.

В темноте тихой теплой глубоко-черной римской ночи я с трудом нашел занимаемую им виллу (кажется, по соседству с виллой Боргезе, плохо помню).

В это время он был уже женат. Он представил мне свою молодую прелестную жену, талантливую скульпторшу, ученицу Родена*.

110 Портрет Р. М. Рильке (в Москве)
1926



111



Смешной Юпитер

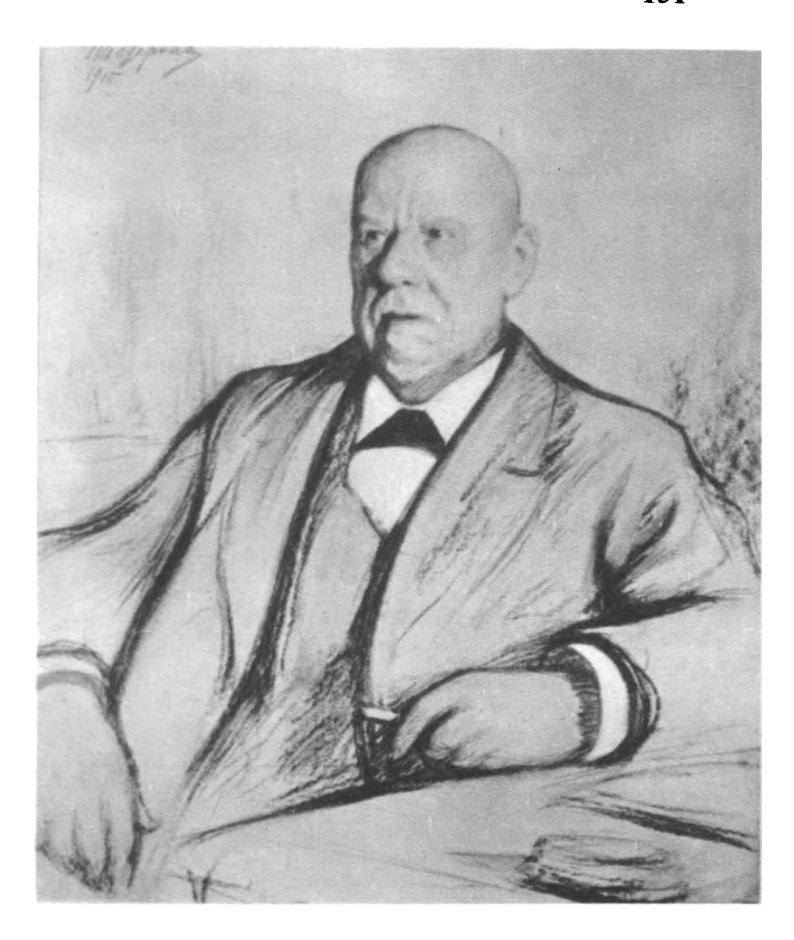
«А Вы, Леонид Осипович, и не знаете, что спасли меня, и что Вам в большой мере я обязан тем, что стал художником?» — «Как! Чем? Расскажите!» Так начался разговор мой с художником Н. Крымовым на одном из товарищеских обедов «Союза русских художников». В дружеской атмосфере, которая царила на этих традиционных, с обилием вина обедах, обычная сдержанность и скрытность сменялись искренними разговорами и откровенной задушевностью. Вот что рассказал мне Крымов.

«Это произошло на приемных экзаменах в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда я очень хотел попасть. Вы ведь знаете, что когда пускают экзаменующихся в залы, где приготовлена натура, все лучшие места «с бою берутся» более сильными, здоровыми, а я как раз из мальчиков был самый маленький и слабый, и мне досталось место у окна за колонной. С трудом лишь удавалось мне разглядеть голову Юпитера — гипс, который мы должны были рисовать.

Уже задолго до окончания срока я заметил, что мои конкуренты, наловчившиеся в частных школах в трафаретных приемах, далеко, как мне казалось, обогнали меня, и я не сомневался, что с моим жалким Юпитером я, конечно, провалюсь».

Когда Крымов в своем повествовании дошел до этого момента, я сразу вспомнил следующее: по правилам о приемных экзаменах, чтобы кто-нибудь из посторонних не очутился в зале и чтобы вообще не произошло какого-либо обмана, художники-преподаватели по очереди все время дежурят и обходят экзаменационные залы, и жульничанью нет места. Случилось, что, проходя мимо экзаменующихся, я несколько дольше остановился около Крымова, ибо у его несуразного и комического «Юпитера» было, однако, «что-то» и больше от Юпитера, чем в работах ловких, натасканных, «бравых» и уверенных в себе молодых людей, во время паузы флиртовавших с экзаменовавшимися девицами; было что-то талантливое, непосредственное, а таких — даровитых, не испорченных шаблоном, мы как раз и искали для обучения. Этот курьезный Юпитер мне понравился, и когда я, уходя, снова обернулся в сторону Крымова и посмотрел на него, не спускавшего с меня глаз, он, по-видимому, уловил на моем лице выражение некоторого удовольствия...

«Когда вы уходя, взглянули на меня и улыбнулись, — продолжал Крымов, — я ожил; я почувствовал, что начало было не таким уж плохим, что могу продолжать в том же роде — я стал увереннее и быстрее работать; к звонку закончил работу и был в Училище принят! Вот ваше одобрение, которое я прочел в Ваших глазах и улыбке, меня и спасло: ведь до Вашего появления я уже на успех не надеялся, и энергии продолжать работу более не было... А Вы и не чаяли, наверное, Леонид Осипович, что в жизни моей сыграли такую роль!»



112 С. И. Протопопов
1915

Мои модели*

На английском языке есть специальное обозначение того, кто позирует художнику для своего портрета, «sitter», т. е. тот, кто «сидит». Но как сказать по-русски — не «сиделец» же (приказчик или кабатчик)! «Модель», но с этим связывается представление о модели шляпки или машины и т. п. Тот, кто позирует, т. е. позер? Но это слово означает неприятное свойство или черту характера. Также не подходит слово «натурщик», так как оно применяется к специально занимающимся позирова-



113 Портрет Е. Левиной
1916

нием как ремеслом или профессией для заработка. Очевидно, придется остановиться все же на слове «модель». Мои модели — это те, кого я писал или рисовал: Л. Н. Толстой, В. О. Ключевский, князь П. Кропоткин, режиссер Гордон Крэг, М. Горький, музыкальный критик Ю. Д. Энгель, писатель С. Юшкевич, Л. Я. Карпов, С. Дягилев, С. Щербатов, пианист Бузони, Э. Верхарн, марбургский философ Г. Коген, писатель Фришман, революционерка В. Фигнер, философ Шестов, доминиканец Мэнн, Макс Либерман, профессор А. И. Угримов, Ф. И. Шаляпин, немецкий теолог профессор А. фон Гарнак, писатель Х. Бялик, чешский философ профессор А. Крауз, художник Герман Штрук, лорд Самуэль, А. Э. Коган, скрипач М. Эльман* и много других. А где находятся сейчас мои картины? Местонахождение многих мне неизвестно. Может быть, перешли в другие галереи? А люди — «мои модели»? Где они теперь? Ведь только часть моих произведений репродуцирована в моей монографии; но и эта часть служит как бы путеводителем по прошедшим годам. Как живо я вспоминаю, глядя на репродукции, некоторые куски жизни. Вот В. И. Ленин. Он говорит на трибуне конгресса III Интернационала, в бывшем Тронном зале дворца... Вот Скрябин, а вот Рильке — олицетворение лирики и музыки, тончайшее проявление человеческого духа! А вот более «земные» типы: ученые, представители политики, купцы — Мечников, Протопопов, Лопатин* — широкоплечий, могучий старик. Мои коллеги по Училищу живописи: С. В. Иванов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, А. М. Васнецов, В. А. Серов... Вот Сергей Кусевицкий, Артур Никиш, гениальный дирижер, он так полюбил Москву, что приезжал почти ежегодно к нам дирижировать и подружился со многими москвичами.

А берлинские мои воспоминания? А. Эйнштейн, Л. Коринт, Гергарт Гауптман, в гостеприимном доме которого (в Агнетендорфе) я провел незабываемые дни, портретируя его; он такой живой, любезный, всем интересовавшийся. Помню, как в одном из писем его ко мне, говоря о моем искусстве, он писал, что с моими чудесными иллюстрациями к «Воскресению» знаком давно уже.

Знаменитый пианист И. Гофман*, которого я рисовал во время его упражнений на рояле, в гостинице, где случайно и я проживал тогда. Вот архитектор Бервальд, А. Ремизов*, С. Рахманинов — всех и не перечислить! Постараюсь вкратце рассказать тут о наиболее интересных встречах, которые мне особо запомнились.

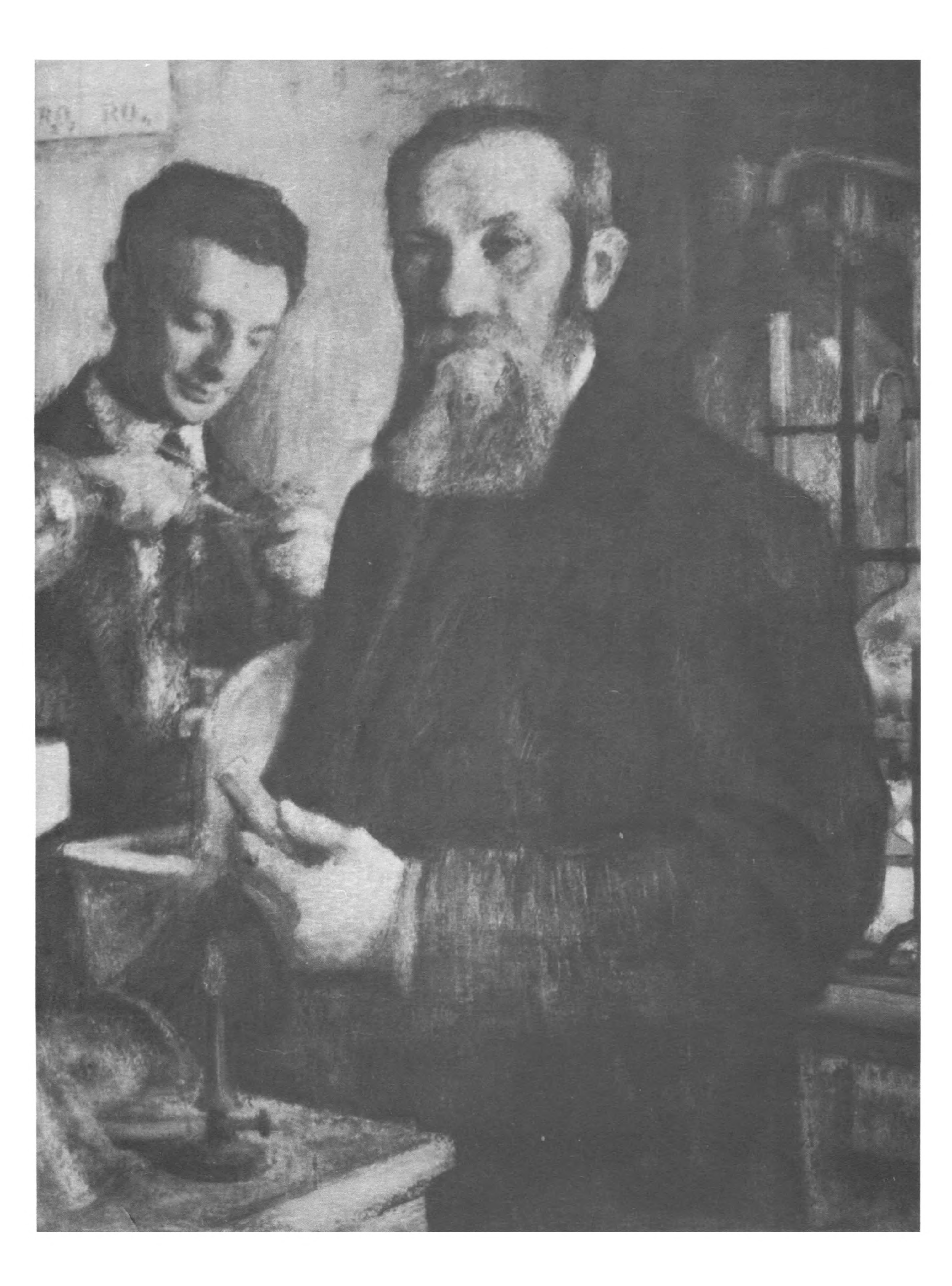
В. О. Ключевский

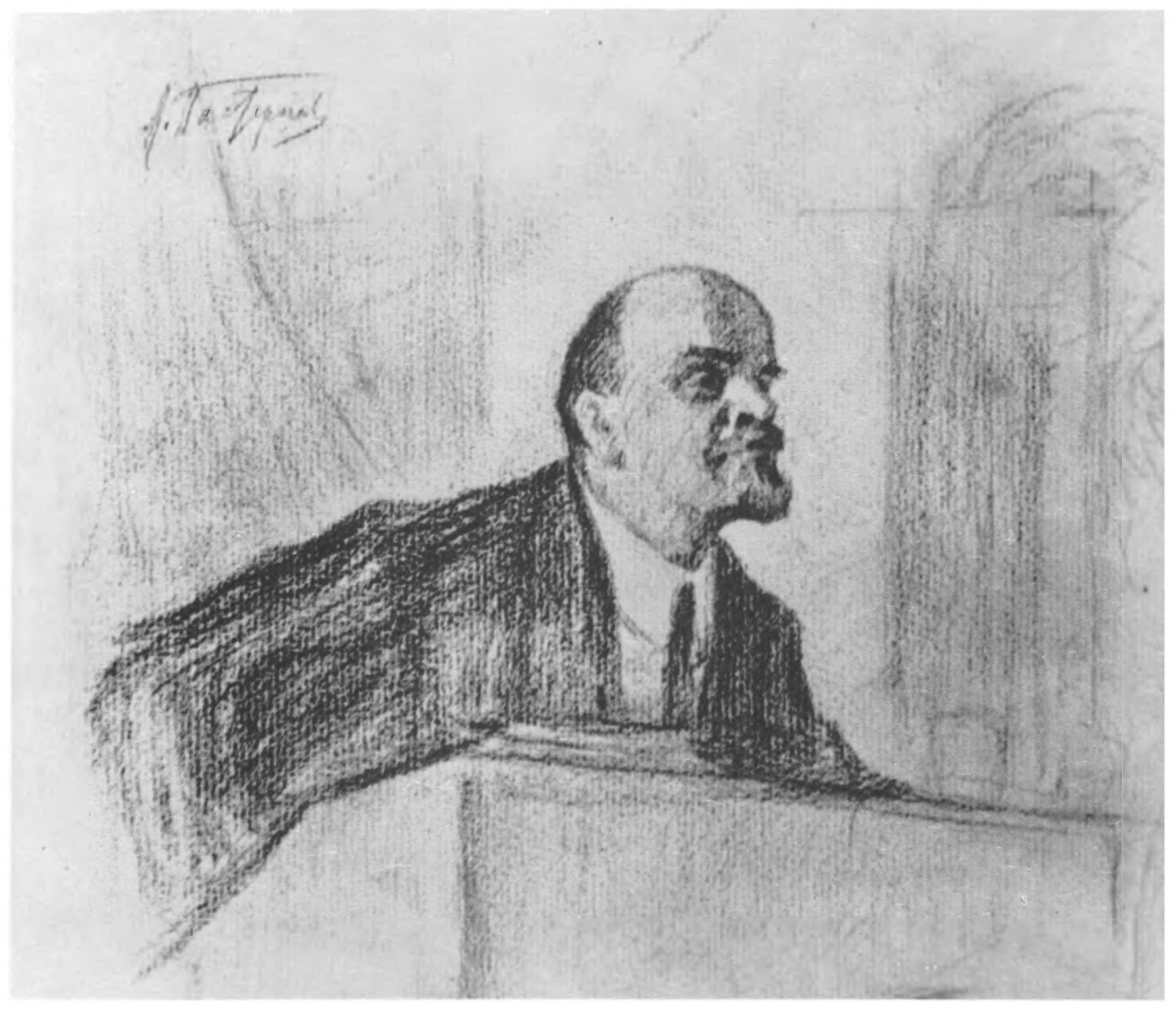
Поступив по желанию родителей на медицинский факультет Московского университета, я за год учения успел убедиться, что врачом стать не могу; я не в силах был преодолеть отвращение к трупам. Поэтому я решил перевестись на юридический факультет; тут была бóльшая возможность заниматься живописью. Лекции же меня мало интересовали, и я их, собственно, почти и не посещал и окончил университет ради родителей.

Из всех профессоров только два произвели на меня неизгладимое впечатление — Ключевский и Чупров*.

Ко времени моего перехода на первый курс юридического факультета слава Ключевского как профессора и ученого, как крупнейшего тогда русского историка уже успела укрепиться.

114 Академик А. Н. Бах
и профессор Б. И. Збарский
1919





115 В. И. Ленин
Зарисовка
на II конгрессе Коминтерна
1920

Отправляясь на первую его лекцию, я, признаться, никак не ожидал, что придется с таким трудом протискиваться сквозь толпу студентов, пришедших «слушать Ключевского». Огромная аудитория юридического факультета быстро наполнилась студентами и других факультетов; она сразу была попросту забита народом.

На лекциях Чупрова аудитория тоже бывала переполнена и тоже не только студентами юридического, но и других факультетов. На лекциях же Ключевского буквально булавке упасть негде было: сидели в амбразурах, на подоконниках, на ступенях амфитеатра, за и перед кафедрой — всюду сплошь все было заполнено студентами почти всего университета.

Плотная стена сидевших и стоявших передо мной людей заслоняла переднюю часть аудитории, и только когда Ключевский поднялся на кафедру, я впервые, наконец, увидел его. Как описать это первое впечатление? Сколько ни говори, как ни старайся описать — все выйдет неясно. И кажется мне, что только портрет — не словесное изображение — может дать некоторое представление о человеке. С первого же мгновения Ключевский обворожил меня.

Стараясь восстановить в памяти его образ именно таким, каким представился он мне в тот первый раз, невольно рядом с ним я вижу и Чупрова. Оба — совсем непохожие — отлично дополняли друг друга; а сопоставление их особенностей и их качеств облегчает характеристику каждого из них. Оба были профессорами: Ключевский по русской истории, Чупров по политической экономии. Оба — характер-

нейшие представители лучшей русской интеллигенции того времени.

Как крупнейший писатель по русской истории Ключевский значительно превосходил Чупрова громадной силой своего творческого таланта и своего художественного воображения. Чупров же очаровывал своей благородной натурой и способностью увлечь слушателя живой передачей своего интересного, модного в те времена предмета. Первого из них, напоминающего древнерусского подьячего, я и сейчас вижу с чернильницей и пером на груди (отличительный знак древнерусского «дипломата») — мудрым, тонким и образованным, с умным и ласковым взглядом из-за очков; второго вижу я тоже типично русским, но уже усвоившим все лучшее в культуре Запада; интеллигента-ученого, европейца английского склада, современного профессора в золотых очках, с благородным выражением лица и широко открытыми глазами на весь мир, а в особенности увлеченного одной из интереснейших наук, тогда привлекавшей молодежь, — политической экономией.

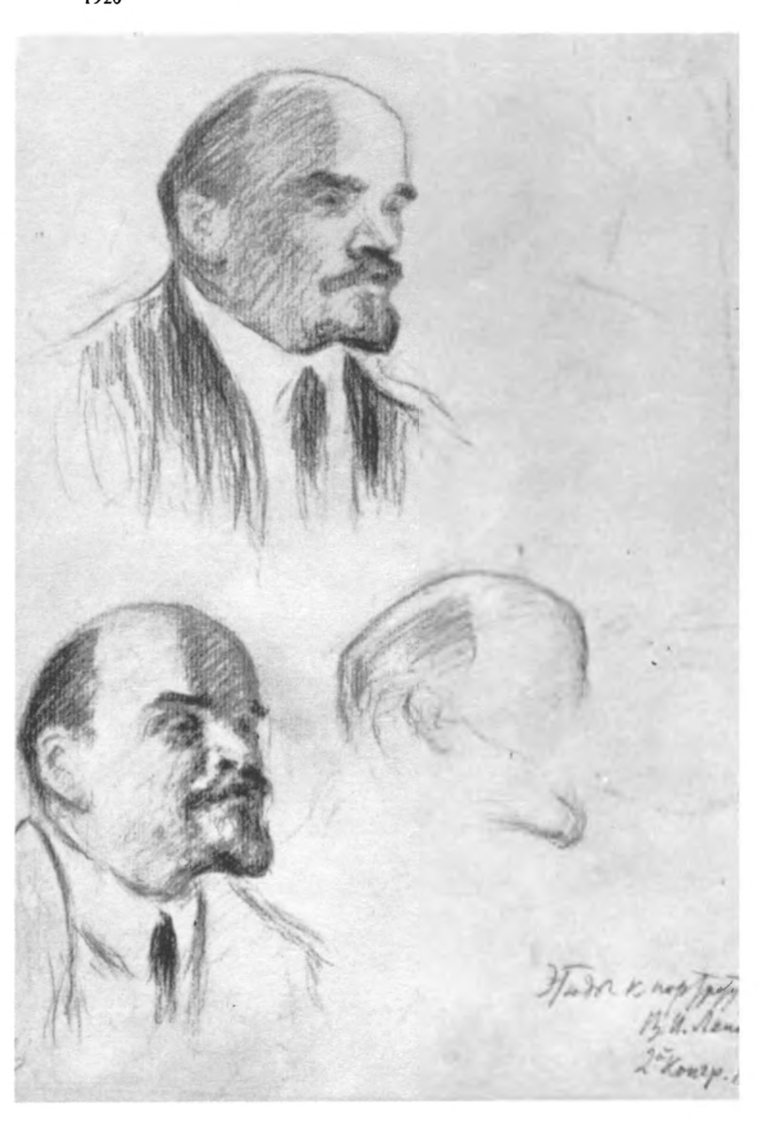
Как передать мое впечатление, которое производил Ключевский, когда во время лекции он, как бы охотясь, настигал нужное ему историческое лицо или событие и подносил огромной аудитории еще живым, еще трепыхающимся, не щадя и подвергая его по пути самому жестокому и интереснейшему анализу? Как передать его манеру держать корпус, как описать его особенный, несколько гортанный, с каким-то придыханием, выговор, легкую и ласковую певучесть голоса его, когда, произнося славянские цитаты, переносил аудиторию в шестнадцатый век?!

Необыкновенный, гениальный историк умел наэлектризовать своим живым и красочным, искрящимся рассказом всех жадно его слушавших. Когда я, восхищенный и очарованный им, сидел в битком набитой аудитории и слушал его художественный, образный рассказ о жизни, характере и событиях русской земли в древние века, мне и не снилось, что через какие-нибудь 10—12 лет мы будем коллегами по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества; и он и я оказались преподавателями Училища; и он и я любили Училище. Не снилось мне и то, что мне удастся написать его портрет в художественной обстановке Училища!

В чуждой мне атмосфере юридического факультета, среди чужих, не интересовавших меня людей только Ключевский и Чупров произвели неотразимое впечатление. И все же несмотря на то, что Ключевский приобретал все большую и большую славу, все, связанное с университетом, скоро перестало трогать меня; я думал только о живописи и, собственно, готовился к поездке в Мюнхен, в Мюнхенскую Академию художеств.

В 90-х годах в улучшенном, реформированном уже Училище живописи был принят новый устав, давший возможность провести некоторые изменения и увеличение в штате преподавателей. Директору князю Львову удалось тогда же привлечь к чтению лекций по русской истории и профессора Ключевского. В атмосфере Училища Ключевский очень хорошо себя чувствовал. Ключевский — сам большой художник и мастер слова — полюбил новых учеников своих, молодых художников. Университет он, видимо, не очень любил; сужу по тому, что, бросив читать там, продолжал с большой

116 В. И. Ленин
Зарисовки
на II конгрессе Коминтерна
1920



117 В. И. Ленин в президиуме
VII съезда Советов. 1919 г. Фрагмент
1919

охотой, почти до конца своей жизни, читать лекции у нас в Училище и в Троице-Сергиевской лавре. Не только ученики, преподаватели и художники всех мастерских и классов нашего Училища, но даже и посторонние люди, конечно, с разрешения самого Ключевского и директора Училища, переполняли круглый красный актовый зал, когда там читал Ключевский. Рассказывая, ходил он, по обыкновению, вокруг стола, несколько подаваясь вперед корпусом, подбоченясь левой рукой (возможно, страдал от болей в пояснице); останавливался, опираясь о стол правой рукой, делал паузу. И вдруг быстрой скороговоркой — вопрос-загадка, обращенный к слушателям, и также внезапно — неожиданный оборот: свой ответ. Такими оригинальными, не свойственными обыкновенным лекторам приемами он разнообразил свой уже и без того захватывающий рассказ (именно не «чтение лекции») и создавал живую связь со слушателями, давал им возможность легко следовать за собой и переноситься в эпоху, им описываемую.

Человек чистейшего старого русского стиля, с этим ясным выражением глаз, с этой чисто русской речью, он как бы олицетворял представителя русского образованного общества, постепенно развивавшегося с семнадцатого века. Как передавали мне самые близкие его родные, был он на самом деле из инородцев (черемисов или чувашей, не помню). Отец Василия Осиповича был уже крещен, а впоследствии стал православным священником.

Я писал портрет Ключевского зимой 1909 года. Не помню, к сожалению, где находится письмо Василия Осиповича по поводу этого портрета. Сколько помнится, никто, кроме меня, не писал его; я счастлив, что мне удалось, запечатлев черты гениального русского историка, оставить эту художественную память нашему народу.

Когда я впервые увидал Ключевского, он показался мне непередаваемо своеобразным и незабываемым. Впечатление это не изменилось и потом, когда мне часто приходилось видеть его и с ним разговаривать.

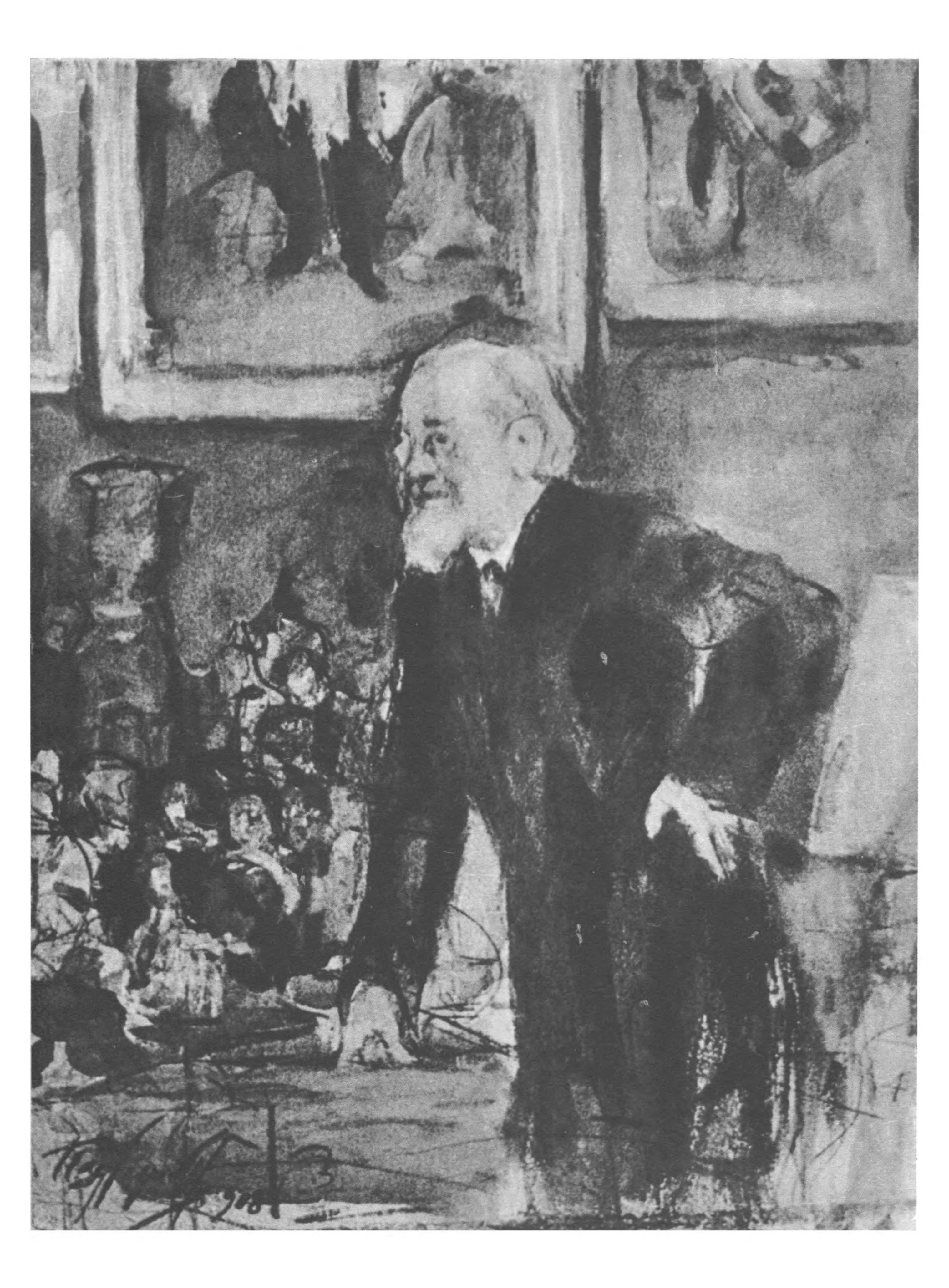
Я изобразил Ключевского читающим лекцию, в обстановке нашего Училища, в нашем замечательном актовом зале, среди статуй и картин, украшавших этот высокий красивый круглый красный зал.

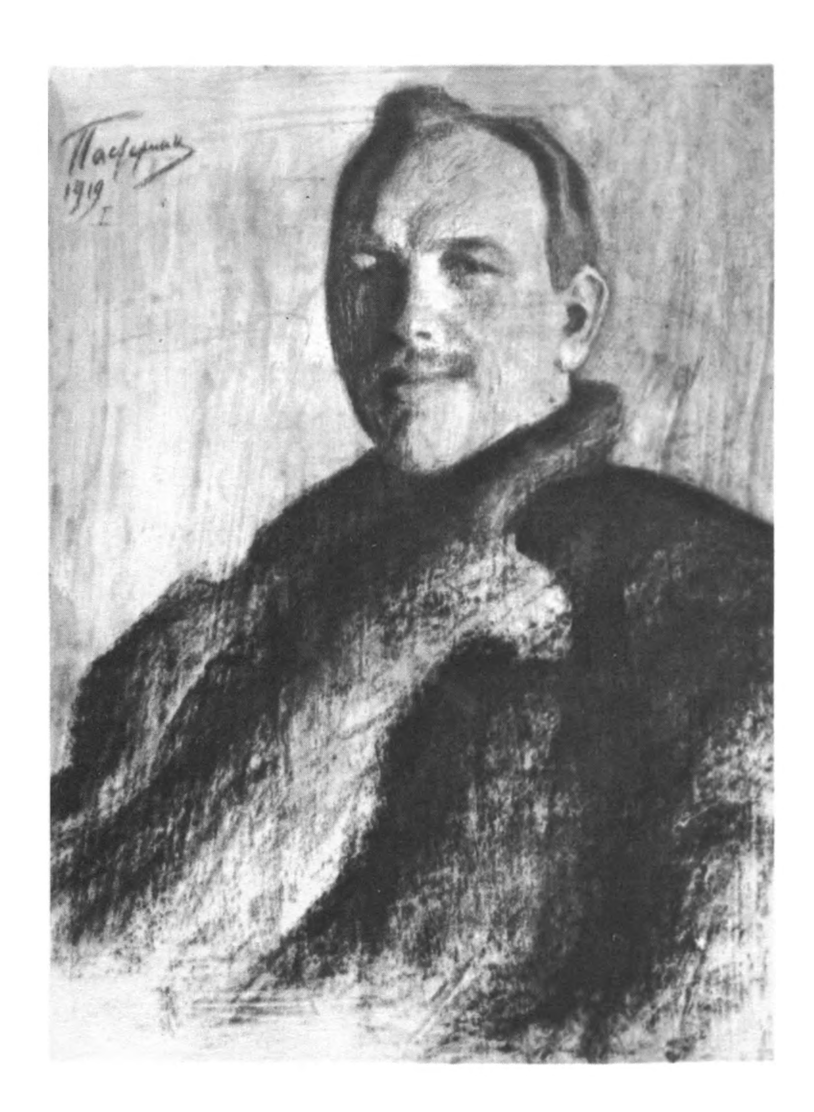
Рядом с залом была расположена канцелярия Училища, она же и учительская, где во время перерыва преподаватели покуривали. Странно было видеть этого «древнерусского» человека (особенно типичным казался он мне, когда зимой приходил в медвежьей шубе с меховым «боярским» воротником) с современной папироской, которую он как-то по-особому держал в руке.

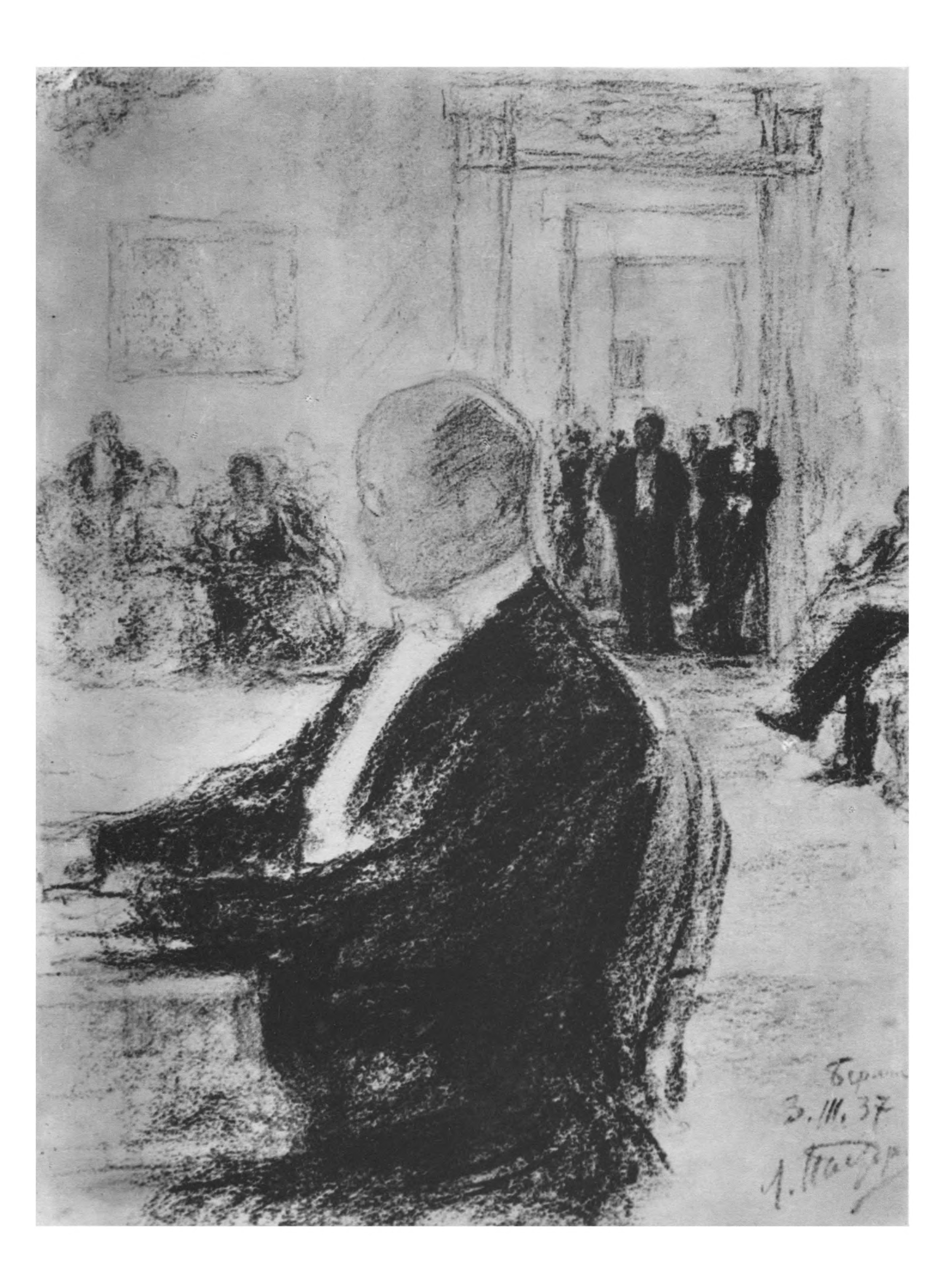
Однажды в перерыве, после лекции Ключевского о Петре I, я разговорился с ним о Петре, которого я тогда намеревался изобразить в серии затеянных мною портретов великих русских людей. Имея в виду широкие массы народа, я хотел выпустить дешевыми художественными автолитографиями в натуральную величину три портрета народных гениев: Петра I, Пушкина и Толстого.

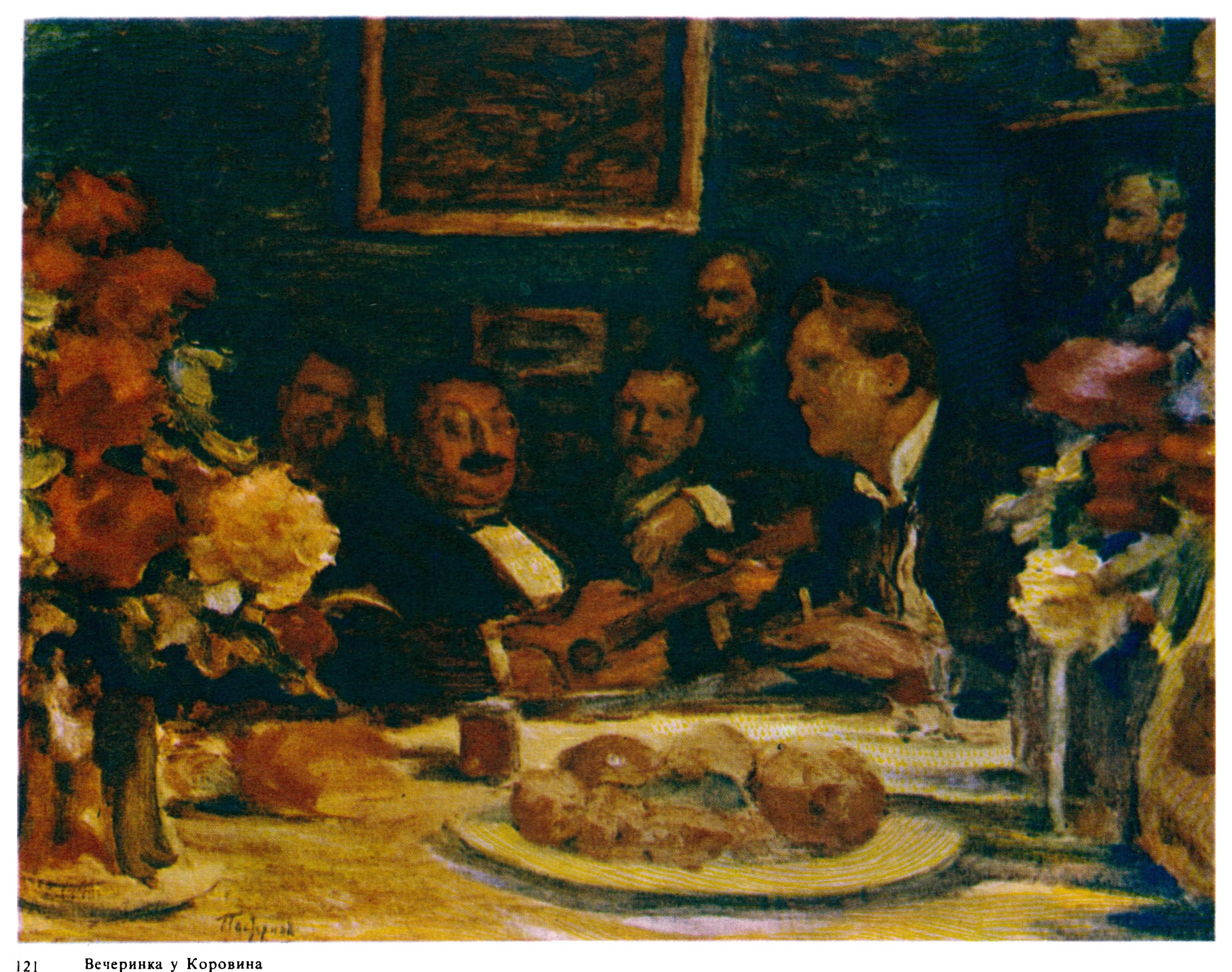
Отлично помню, как Ключевский с папиросой в руке, прищурив глаза, на минуту задумался. Со свойственной ему манерой (после некоторой паузы, как бы собрав мысли) поразить чем-нибудь оригинальным или неожиданным, он вдруг, как всегда несколько нараспев, произнес: «Ломоносова бы надо...»

118 В. О. Ключевский. Эскиз к портрету
1908




Пастернак
1919


3. III. 37



121 Вечеринка у Коровина (групповой портрет) 1916

ти до экстаза, Шаляпин нарочно спадал на одну ноту выше или ниже... Тучков вдруг как бы просыпался, свирепел от злобы — ругательствам не было конца, а вся компания ввергалась в беспрерывный хохот, шум и гам. Это бывал один из «номеров» вечера. Во время пения Тучкова, когда тот входил в раж и лицо его становилось багровым и смешным, Шаляпин, бывало, шептал мне на ухо: «Посмотрите на него! Глазок, глазок-то его!.. Нарисуйте его! Бога ради, нарисуйте».

Но Шаляпин, бывало, пел там и серьезную программу. Его надо было слышать именно в домашнем или интимном кругу его друзей художников! Но большую часть такого вечера он посвящал рассказам смешных анекдотов или изображал разные сцены; подражал же он изумительно, и все, не переставая, смеялись до упаду... Я был особенно большой хохотун, и Шаляпин, зная это, еще пуще смешил меня.

Такие вечера продолжались до 3—4 часов ночи, после чего все, кроме таких непьющих домоседов, как я, уезжали пить дальше на квартиру одного известного богача-адвоката, где их обычно уже поджидали; там «веселились» они часов до 10 утра, после чего расходились по домам.

В последний раз я видел Шаляпина в 1924 году в Берлине, в гостинице «Бристоль», где я у него в номере сделал эскиз, а потом и автолитографию «За репетицией»*. Шаляпин в утреннем цветастом шлафроке сидел за пианино. Вдруг он вскочил, взял спичку, обмакнул ее в чернила и на почтовом листе (со штемпелем гостиницы «Бристоль») быстро набросал, в два-три взмаха, себя поющим (конечно, как карикатуру), а сбоку написал этой же спичкой: «Милому моему душевному другу Леониду Осиповичу Пастернаку. Ф. Шаляпин, 1924».

Этот набросок я храню как дорогую о нем память.

Как произошло слово «художник»

Я терпеть не мог писать «с фотографий». Что за чушь и какой труд: по каким-то старым фотографиям восстанавливать в цвете, в красках облик давно умерших людей.

Живыми, с улыбающимися лицами и т. д., когда вовсе не знаешь ни цвета их лица и волос их или рук, не знаешь привычных поз, движений и т. д. Но в жизни всякое бывает, и мне пришлось несколько раз, кажется раз пять, писать портреты по фотографиям, то уступая настойчивым просьбам и уговорам друзей, то когда уж до зарезу приставали заказчики да и деньги в те моменты нужны были ощутительно. Вот так, лет около тридцати тому назад, ко мне пришел товарищ московского головы, г-н Геннерт* с официальной просьбой правления общества Киево-Воронежской железной дороги написать портрет умершего председателя этого общества Коковцева. Принесенные фотографии с него были — по словам Геннерта — мало похожи и скверные; только одна маленькая, любительская, к счастью, не ретушированная, снятая на платформе какой-то железнодорожной станции, как будто более или менее что-то говорила.

Как я ни отказывался от такой работы — об отказе он и слышать не хотел, хотя и признавал, что из принесенных «материалов» ничего не извлечешь для портрета; но он надеялся, что удастся еще достать хорошую фотографию и т. д. Конечно, больше фотографий с Коковцева Геннерт найти не мог. В утешение он советовал мне «для некоторых деталей» (цвет кожи, глаз, волос и т. д.) съездить в Петербург, где жили сестра и брат покойного.

Интересно сказать, что когда я специально поехал в Петербург, чтобы узнать хотя бы какие-нибудь детали, то и сестра и брат дали сведения о внешности покойного совершенно различные и даже противоречивые.

Я махнул на все рукой и стал писать «по своему приему». А мой прием заключался в том, что писал я все, кроме лица, с какой-нибудь подходящей натуры; я ставил натурщика, давал ему позу, с него писал корпус, руки, ноги, т. е. фигуру всю, здесь искал общий колорит и гармонию — все, что создает впечатление живого человека, а затем, соблюдая общую связь, писал уже и лицо с карточки, а это добавляет впечатление сходства.

Так написанный портрет почти всегда создает общее представление о «портрете с натуры», т. е. с «живого человека».



122 У окна
1940

Так я написал большой портрет Коковцева, стоящего в генеральской шинели военного инженера с зелеными кантами и подкладкой и в соответствующей фуражке, с заложенной за отворот кистью руки. Когда портрет был закончен, я пригласил г-на Геннерта к себе посмотреть на портрет с человека, которого я никогда не видел. Когда Геннерт вошел в студию и увидал мою картину, он стал, еще не успев поздороваться, оторопев, громко повторять только одно слово: «Чудеса!»... В глазах его показались даже слезы! «Чудеса», — не переставая, восклицал он снова и снова, затем, видимо, несколько успокоившись, утирая глаза, обратился ко мне. «Теперь я, наконец, понимаю, — сказал он, — откуда взялось слово «*художник*»! В древнерусской речи «сделать худое» — это значит делать волшебство. Вы, как чародей, воскресили в вашей картине умершего Коковцева: значит вы сделали волшебство, т. е. «худое», а вот это-то и значит быть художником!

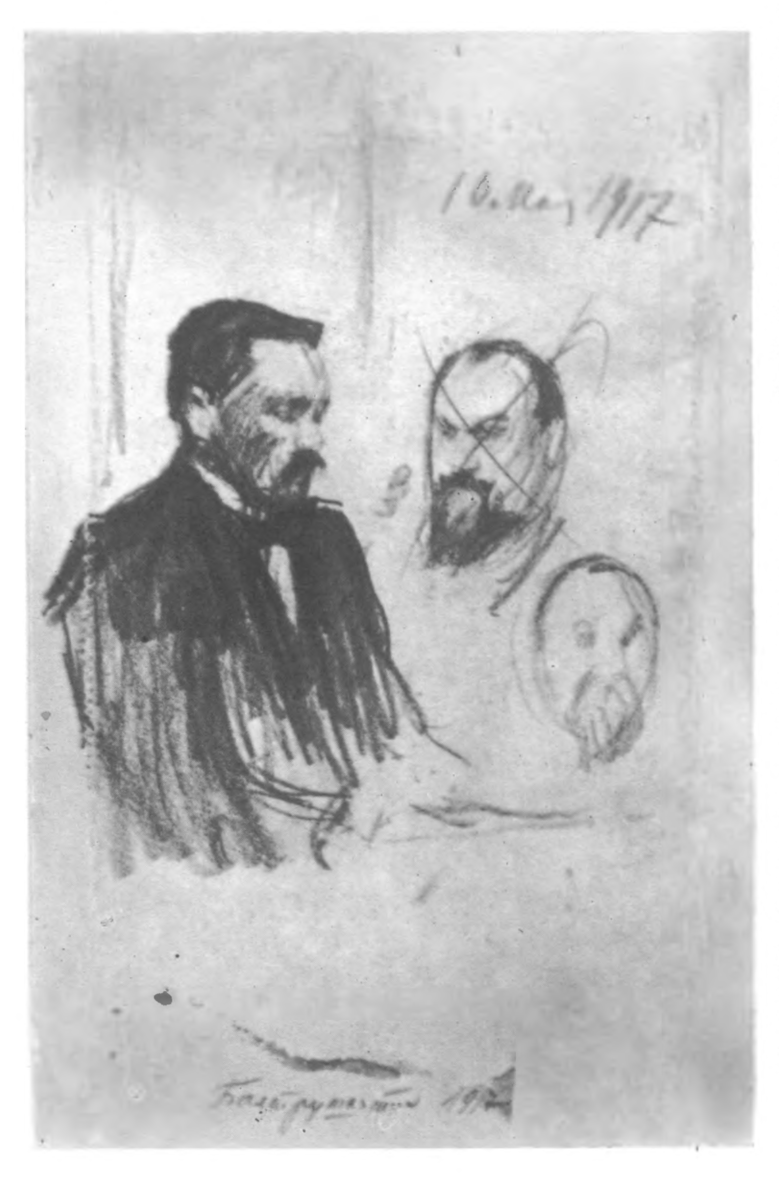
Визит закончился искренними поздравлениями, выражением восторга и большой радости.

Ловис Коринт

Из писем П. Д. Эттингеру*

Берлин, 18 июля 1923 г.
...«Не помню, сообщал ли я Вам уже, что получил очень дружественное письмо от Ловиса Коринта?
Дело в том, что здесь недавно была выставка его работ, и по этому поводу я написал ему несколько строк, полных неподдельного восхищения. Редко теперь приходится услышать искреннюю похвалу от коллеги (притворных похвал, конечно, вдоволь), и я всегда рад, когда имею возможность высказаться искренне, от всего сердца.
Между прочим, Коринт пишет мне, что ему хотелось бы написать мой портрет, и столь лестно отзывается о моей внешности, что, будь я женщиной, я возгордился бы; он надеется, что эта работа будет интересным дополнением к написанным им портретам. Конечно, это доставит мне большую радость, тем более, что даст мне возможность в свою очередь написать его, о чем я уже давно думал.
Однако мы пока что отложили все это до его возвращенья в Берлин, так как на днях он уезжает на лето в свой домик около Вальхензее, где, как он пишет, он надеется «быть в общении только с природой». Он заключает письмо словами: «В августе со свежими силами я снова возьмусь за работу в Берлине».

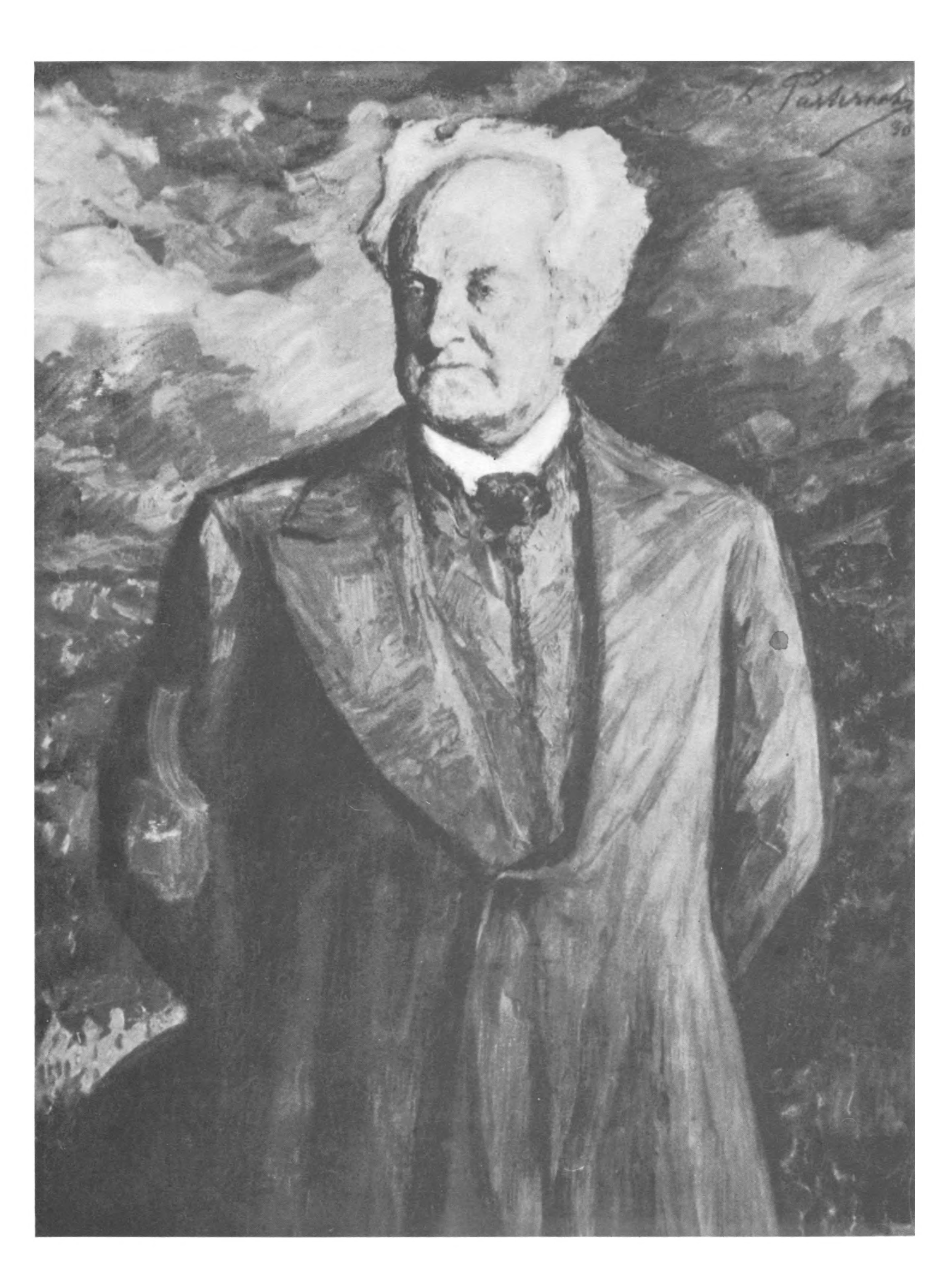
123 Ю. Балтрушайтис
Альбомная зарисовка
1917

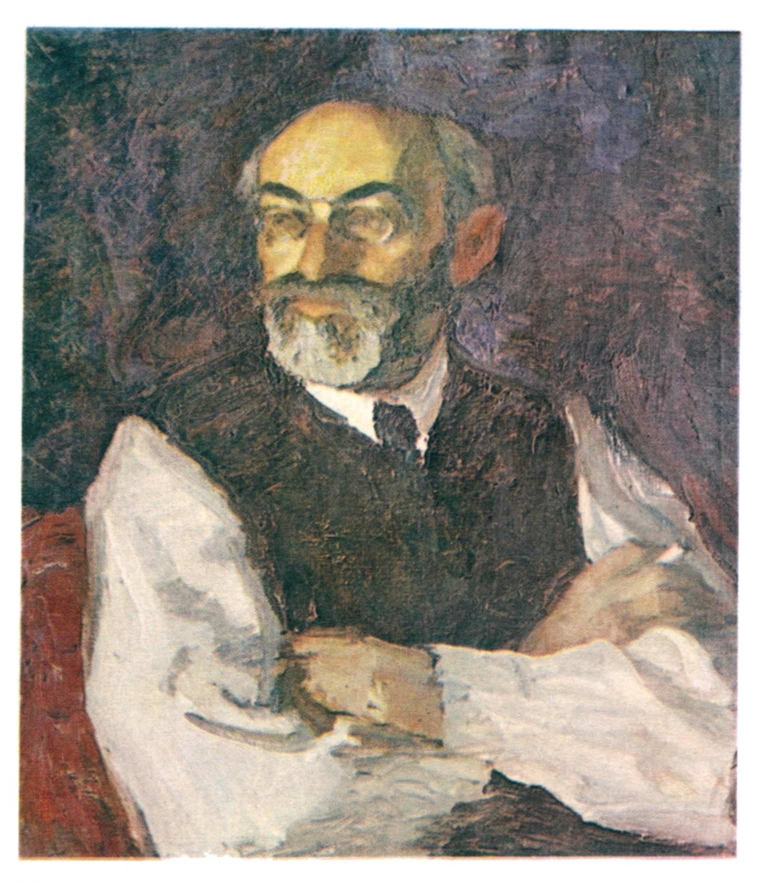


Берлин, 7 сентября 1923 г.
«...Оказывается, что Коринт и я были в Мюнхенской Академии в одно и то же время. Но мы работали в разных мастерских. Также оказалось, что у нас там были общие товарищи, и мы стали предаваться воспоминаниям о добром старом времени. Он тонкий, остро наблюдающий человек. Однажды он выразился очень забавно: «Мы немцы — грубы; русские — вежливы; но испанцы — еще вежливее». В нем нет и следа высокомерной берлинской манеры держать себя; вообще он оказался милым и кажется хорошим товарищем. После известного Вам раскола в «Сецессионе»*, Коринт стал во главе его. Товарищи вполне оценили его независимый, честный и твердый характер и передали ему бразды правления много лет назад...»

Берлин, 2 декабря 1923 г.
«...Коринт переживает потрясающую драму... Серьезная болезнь в последние годы частично парализовала его. Когда-то он был крепким, здоровым человеком (он родом из крестьян), а теперь с трудом держит палитру, с трудом двигается, и в глазах его часто выражение очень глубокой грусти... И теперь как раз он работает чрезвычайно усиленно, словно грудь его разрывается от наплыва творческих идей, словно его колоссальный живописный талант, его невероятный, необузданный темперамент теперь только достигли полного развития и расцвета. Как жалко, что Вы не можете видеть его теперешних работ! По репродукциям, как обычно, нельзя себе представить оригиналов; тем более, что он весь — в красках или, вернее, в общей гармонии. Даже свои черновато-грязные тона

124 Портрет писателя Г. Гауптмана
1930





125 Портрет
пушкиниста М. Гершензона
1917

он блестяще сумел связать в гармоничных соотношениях.

Если бы Вы видели его довоенные работы (а ведь Вы часто говорили мне о нем), то Вы были бы поражены невероятной переменой, происшедшей с этим человеком за последние годы. Теперь главным образом натюрморты, и среди них, как мне удалось увидать у знакомых, — великолепные шедевры. Должно быть, болезнь и физические трудности, которые ему приходится преодолевать, еще усилили его колоссальную духовную и творческую мощь, вызвали новый порыв вдохновения. Нужно видеть его во время работы! Когда он писал меня, выражение его глаз было почти жутким! В результате ли болезни или острой фиксации натуры — он начинает косить; левая рука парализована, он судорожно прижимает ею палитру к туловищу; он стоит согнувшись, стараясь, может быть, преодолеть нечеловеческие муки... И три часа подряд стоит он перед холстом! Таким я хотел написать его. Но об этом в другой раз, сегодня у меня больше нет времени...»

Берлин, 28 декабря 1927 г.

«...На этот раз могу сообщить Вам нечто более радостное. В прошлом письме я говорил о трудностях, с которыми приходится сталкиваться при устройстве собственной выставки. Уже один хотя бы вопрос о рамах для бесчисленных акварелей, рисунков и масляных картин: я мучаюсь, выбирая их, к тому же все это поглощает столько времени и сил!

Я выбрал известный художественный салон, пользующийся особенно хорошей репутацией.

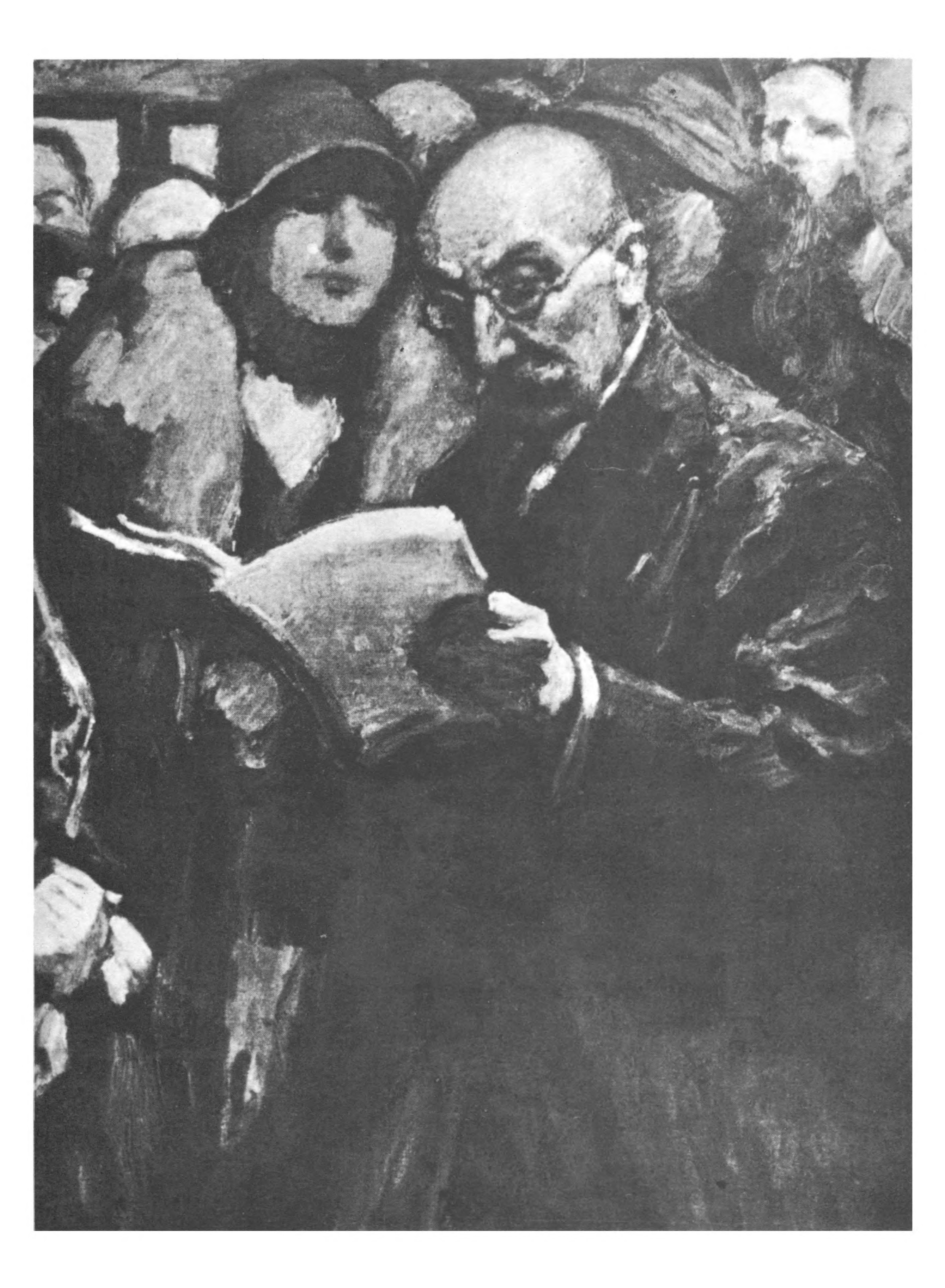
Хотя некоторые из моих здешних коллег, видевших мои работы, предсказывали мне успех, я все же внутренне был очень неспокоен, так как не знал, как ко мне отнесется здешняя публика и пресса. Влияние же художественной критики здесь очень велико. Вообразите, выставки осматриваются здесь с газетными вырезками и со статьями рецензистов в руках! И художественное восприятие картин находится под непосредственным и прямым влиянием этих критических отзывов! Каково?!

Но оказалось, что все мои страхи и свойственный мне пессимизм были необоснованны. Моральный и материальный успех, слава богу, превзошел мои ожидания. В Вашей читальне Вы, наверное, уже видели блестящую рецензию д-ра Макса Осборна, появившуюся в одной из самых значительных берлинских газет — «Фоссише Цейтунг»; и во всех других берлинских и провинциальных газетах короткие рецензии. Приведу здесь рецензию другой большой берлинской газеты «Берлинер Тагеблатт». Она написана известным критиком и историком искусства Ф. Шталем, который считается тут очень строгим. Его статья понравилась мне не только потому, что он меня хвалит, но скорее потому, что он положительно трогательно относится к личности Коринта и потому еще, что он правильно понял, что руководило мною, когда я писал его (Коринта) портрет. Может быть Вам удастся достать где-нибудь эту газету от 21 декабря 1927 года. На всякий случай приведу несколько слов его, относящихся к портрету Коринта. Вот что он пишет: «На выставке картин Пастернака (в галерее Хартберга) находится написанный им портрет Ловиса Коринта, который принадлежит к наилучшим портретам современников, когда-либо виденных мною за долгую мою жизнь. Коринт с палитрой в руке стоит, работая перед мольбертом, старчески дряхлый не столько из-за возраста, сколько вследствие болезни. Вся жизнь сконцентрирована в его глазах — великая, святая, пламенная воля творчества, эк-

126 Портрет
художника Ловиса Коринта
1927




1920





129 Битюги.
1913

речи и вообще был литературно одарен, что чрезвычайно редко бывает среди художников.

Будучи избран в президенты Берлинской академии художеств, он имел обыкновение, по примеру знаменитого английского художника Рейнольдса (основателя английской Академии художеств в Лондоне), открывать ежегодные весенние академические выставки остроумными едкими речами из области искусства. Он по записи зачитывал их во входном зале академии, окруженный нарядной публикой. Эти открытия Либерманом выставок стали явлением историческим, и я по моим зарисовкам написал Либермана, читающим свою речь на фоне окружающих его слушателей. Так как он был уже очень стар, то мне пришлось все подготовить и зарисовать его во время речи, а затем воспользоваться всего только одним, любезно разрешенным сеансом у него на даче в Ванзее. Я поехал туда с моей картиной, чтобы по натуре всю ее проверить.

Раздел третий

Встречи
с Л.Н. Толстым



Ужели это было? Двадцать лет прошло после его смерти, но и теперь уже не верится, что он существовал на самом деле. Уходя в глубь времени, с каждым годом растет и ширится, не укладываясь в обычные рамки, достигая поражающих размеров, сказочный и при жизни гений, которому дивились два полушария, — ширится и растет, в века врастает могущественный его образ. Ведь вот еще недавно он был среди нас, и мы — счастливые его современники — близко видели его, знали, беседовали и спорили с ним, ощущали теплоту его рукопожатия. Да правда ли все это? Неужели он не легенда, а быль?

* * *

Исключительный конец, завершивший исключительную жизнь, был последней милостью, ниспосланной ему судьбою. Судьбою милостивой, несмотря на то, что жизнь его, счастливая на вид, была глубокой и малоосознанной еще всеми трагедией. И с момента ухода его из Ясной Поляны, особенно с момента его исключительно прекрасной смерти, легендарность Толстого стала осязательной.

Счастливая судьба его не дала ему стать свидетелем мировой бойни, начавшейся в 1914 году, пощадила его, навеки закрыла светлые очи его, которые так ясно прозревали будущее. Сколько раз предостерегал он человечество от самого страшного, непоправимого — от войны.

Война, убийство — главное преступление человеческое, источник всех зол на земле.

Кажется, нет уже на земном шаре ни единого, который не призйал бы, что развал и все бедствия и мучения, каких давно, давно не переживало человечество, — последствия безумного побоища 1914 года. Невольно все взоры обращаются к Толстому, который все предвидел, который старался предотвратить неслыханную эту катастрофу, который последние годы жизни провел в постоянной проповеди, в борьбе против страшнейшего из всех зол: убиения человека человеком.

Как все мудрецы, он знал, *что* людям дает счастье и радость и *что* отымает их и губит людей. «Чем люди живы»? Любовью. Братством. Трудом. Правдой. Не насильем, не ѣецавистью, не звериной злобой.

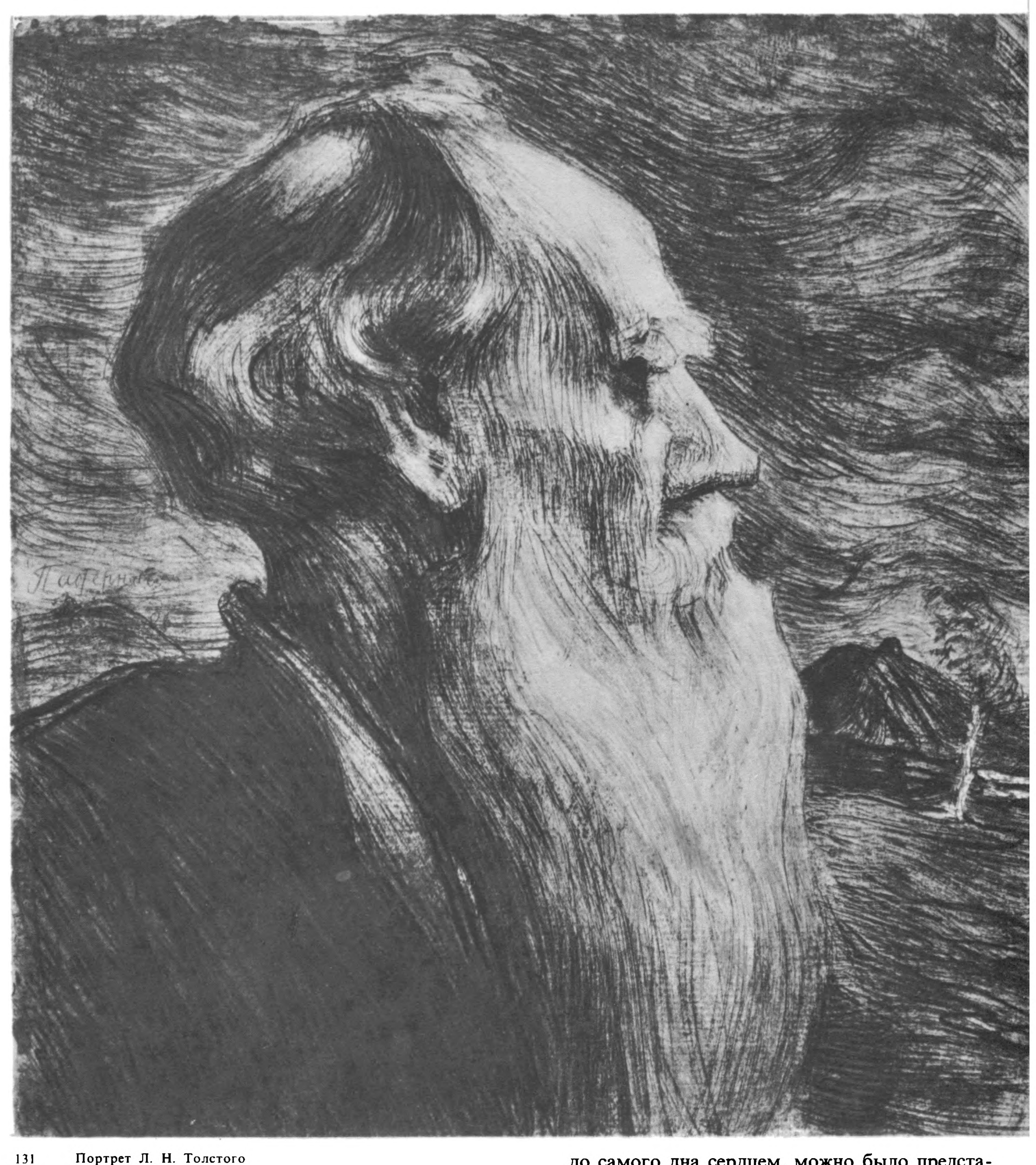
Умер Пушкин, родился Толстой, словно пришел на смену ему. При всей несхожести — прямой его духовный наследник.

Толстой и Пушкин... Из всех авторов, русских и иностранных, с самых ранних лет меня всего более влекло к ним и более всех они были дороги мне. Высокие заветы этих двух величайших русских писателей-художников всю жизнь непоколебимо стояли передо мной и влияли на мое творчество. Но помимо моего раннего увлечения Толстым, еще до моего личного знакомства с ним, меня тянуло к нему не только как к великому художнику, но и как к человеку, в котором я угадывал наличие душевных качеств, обусловливающих основные проявления морали: участливость, жалостливость — начало любви к людям. Неуклонное стремление к нравственному совершенству, так ярко сказавшееся во всей его жизни, особенно и влекло меня к нему. И впоследствии, знакомство с ним и близость сыграли огромную роль в моей жизни, и вся она в значительной мере проникнута его учением или вернее — стремлением к нравственному совершенствованию.

Подводя итоги прошлого, вспоминая Льва Николаевича, я спрашиваю себя, чем заслужил я счастье, дарованное мне судьбой, не только быть современником этого легендарного человека, но и знать его лично, бывать у него, беседовать с ним, рисовать и писать его. Как выразить словом еще большее, несравненное счастье, почти чудо, что он призвал меня к себе, что сам пожелал моего участия и предложил мне иллюстрировать «Воскресение» в то время, как он писал его. Но как передать блаженство, испытанное мною, когда (могу открыто теперь говорить об этом — я старик, и не время мне ни хвастать, ни щеголять застенчивостью) однажды в разговоре со мной друг Льва Николаевича, Н. Н. Ѓе заметал: «Толстой Вас любит — это большое счастье».

* * *

Отчего я откладывал мемуары? Отчего я не писал ему писем (кроме деловых, когда печаталось «Воскресение»)? Отчего нарисовал с ним не себя (как было на самом деле), а Ге? Отчего я приступил к написанию его портрета только по настоянию его дочерей («да, наконец, *папа сам* этого хочет»)? Отчего я не вел дневника и не заносил его слов для воспоминаний? Оттого, что в том состоянии благоговения перед ним и почти влюбленности, в котором я пребывал с



131 Портрет Л. Н. Толстого
1906

детских, гимназических лет, я ревниво охранял непосредственность своего чувства от примеси каких бы то ни было посторонних соображений, корысти, личных выгод; всячески избегал гласности, афиширования его отношения ко мне; опасался утрудить его, посягнуть на драгоценное его время. И как иначе, чем с чистым до самого дна сердцем, можно было представать перед ним — великим сердцеведом! Ведь он был *совестью* русского народа, да и не его одного, но всего мира.

Не знаю, почему — потому ли, что Толстой видел во мне восторженное поклонение и одну заботу — не затруднить, не помешать, прислужить, чем можно; потому ли, что он заметил, как я люблю простоту, непосредственность,

как радуюсь шутке, случаю искренне посмеяться,—но только вспоминая его, никак не могу сочетать Льва Николаевича — колосса, гения, серьезнейшего учителя людей и проповедника (каким рисуется он абстрактно и не в моем лишь воображении), недоступного в величии своем и мощном прозрении человеческих судеб — с тем Львом Николаевичем, которого во все мои встречи, во все почти мое общение с ним видел, руку которого жал не менее искренне, чем руку родного отца, с которым обнимались и целовались при встрече и прощании, — столь сердечного, обаятельнейшего старика, столь доброго, столь охочего на шутку, остроумного, почти по-детски жизнерадостного.

Правда, пришлось мне видеть его и иным. Бывали моменты, вызванные особенно серьезным каким-либо известием о совершенном где-нибудь насилии или злодействе, когда Толстой, гневно вспыхнув, преображался. Еще красивее бывал он тогда, с пылающим взором, как те древние пророки, которые «глаголом жгли сердца людей».

* * *

Когда я бывал за границей (в Париже ли, в Вене, в Берлине или Лондоне), меня поражал повышенный интерес к нему иностранцев. Интересовались, правда, всем русским, однако, одним из первых вопросов, когда в обществе заходила речь о Москве, о России, было: «Ну, а приходилось Вам хоть раз увидеть Толстого в натуре?» Нетрудно вообразить эффект, производимый моими ответами. Изумлению, восклицаниям и вопросам не было конца, и даже то немногое, что из вежливости, вскользь рассказывал им, приводило их в восхищение. Лица сияли, устремленные на меня взоры разгорались, но не одним только любопытством: неподдельным благоговением перед великим русским гением.

Часто приятели мои и друзья и поклонники Толстого упрекали меня в том, что я не пишу воспоминаний о нем. Обычно я отвечал им, что в зарисовках с Толстого, в портретах и картинах — мои мемуары. Но правы мои обвинители — кистью и карандашом всего не передашь.

Когда я захожу в Толстовский музей и на глаза мне попадаются мои работы из его жизни и произведений, в душе воскресают картины далекого прошлого, и волнение овладевает мной. Я вижу склоненную над моим рисунком голову Льва Николаевича, внимательно рассматривающего каждую деталь его; слышу мягкий голос его; чувствую на себе ласкающий взгляд его — как передать все это!

Вот небольшой рисунок: Толстой на выставке*, вперивший взор в висящую на стене картину, — разве рисунок этот может рассказать о моей первой встрече с Львом Николаевичем, о моем неожиданном знакомстве с ним, разве он может повторить сказанные мне Львом Николаевичем слова... И сейчас еще, при взгляде на этот рисунок, душевный трепет охватывает меня как тогда, когда я впервые в жизни очутился перед Толстым — лицом к лицу.

Если бы работы мои — немые свидетели вдохновенных минут, лучших минут моей жизни, проведенных в общении с Львом Николаевичем, — если б они могли заговорить!..

Часто мне хотелось поделиться с ближними сокровищем этих воспоминаний, непреодолимо влекло говорить и писать о Толстом.

Когда-то, при жизни его, любовь и преданность побуждали меня не беспокоить его, не докучать вопросами, воздерживаться от разговоров и писания о нем. Теперь те же чувства любви и преданности побуждают меня воскресить в представлении все, что я о нем помню.

* * *

Поздней осенью 1893 года представитель известного петербургского журнала «Север» приезжал в Москву, чтобы предложить В. В. Верещагину (работавшему тогда над наполеоновским циклом), а также и мне принять участие, наряду с Репиным, Кившенко и заведовавшим художественной частью Каразиным, в иллюстрировании «Войны и мира» Толстого. Предполагался к изданию альбом художественных иллюстраций в красках в качестве бесплатной премии подписчикам журнала. Как молодой начинающий художник я, конечно, очень охотно принял это лестное предложение, означавшее хотя и трудную, но крайне увлекательную работу. К тому же я тогда нуждался. Верещагин, насколько помню, отказался. Нам было предоставлено выбрать четыре темы* и исполнить их акварелью. Предложение это было соблазнительным еще и тем, что впервые давало возможность сделать иллюстрации в красках — о чем я давно мечтал, — да еще к знаменитой книге писателя, которого я боготворил со школьных лет.

Радостно я взялся за работу. Но не легко это было! Начать с того, что мучительно трудно

было остановиться на четырех лишь сценах изо всей книги, содержавшей бесчисленное количество сюжетов неменьшей красоты. После первых упоительных творческих мгновений (начальные наброски), когда я достиг стадии художественной разработки деталей, я наткнулся на непредвиденные и непреодолимые трудности.

Не верится, но в той самой Москве, которая была местом действия большей части описанных в романе происшествий, тогда невозможно было найти почти ничего, воплощающего эпоху начала девятнадцатого века[1]: ни гражданских костюмов, ни военных мундиров, ни обстановки и утвари того времени — ничего, одним словом, из того, что необходимо художнику, намеренному быть верным натуре и работать в соответствии с историческими данными. Как ни полезны книги в качестве исторической документации — настоящий образец платья, костюма, какая-нибудь цветная тряпка того периода могут вызвать неожиданное сопоставление красок, стать исходной точкой живой и убедительной композиции.

Среди старших моих товарищей я близко знал и любил К. А. Савицкого, прекрасного художника и доброй души человека. Он более других меня знал и дружески ко мне относился, и искренности его я верил, когда он восторгался первой моей большой картиной «Письмо с родины» на выставке передвижников в 1889 году. Савицкий знал, что я занят был работой над иллюстрациями к «Войне и миру». Знал он это потому, что у него — старшего, опытного и притом очень внимательного и благожелательного по отношению ко мне, — я пытался узнать о некоторых подробностях костюмов 1812 года. И не раз он упрекал меня в робости: отчего, мол, я не схожу в Хамовники, поразузнать у самого автора?

* * *

Отличительное свойство толстовского творчества в том, что книги его — не так называемая «литература», но сама жизнь, и мы склонны забывать о существовании автора. Читая то или иное его произведение, я словно присутствовал в описываемом им как незримый наблюдатель, и не трудно мне было делать наброски портретного характера, словно с натуры. К тому же творчество его чем-то было так близко мне, так понятно и осязательно, что я особенно охотно иллюстрировал его, и не только буквально текст, но, словно читая между строк и дополняя ту же, необъяснимым образом родственную мне материю.

Однако, как только я старался представить себе автора написанной вещи, Толстой принимал какие-то фантастические формы, нечто космическое, стихийное. Обратиться к такому гиганту у меня не хватало смелости.

К тому же должен заметить, что как раз в начале 90-х годов известность Толстого достигла апогея: знаменитый во всем мире «великий писатель земли русской», как называл его Тургенев, русский гений в зените славы, он был признан бесспорно величайшим из живущих художников слова. Художники и писатели со всего света, все мыслящее человечество обращали взоры свои на домик в Хамовниках, впоследствии на Яснополянский дом, где шла его своеобразная жизнь.

После глубокого душевного кризиса* художник в Толстом уступил место учителю, мыслителю и искателю смысла жизни, пламенному пророку, провозглашающему религиозные идеалы, ведущие к водворению царства божьего на земле. Со всего света стекались к нему страждущие и обремененные, мучимые сомнениями и малодушием люди в поисках правды. Он стал «пылающей совестью» человечества.

Как мог я обратиться к нему с моими маловажными художественными заботами?.. (Впоследствии я узнал, что даже большие и известные писатели проникались благоговейным страхом перед встречей с Толстым.) Но, как часто бывает в жизни, неожиданный случай решает дело за нас.

* * *

Это было в 1893 году. Был чудный, яркий весенний день перед пасхой, на страстной неделе. В залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества устраивалась очередная выставка передвижников*. Как всегда в последние дни перед открытием большой выставки, всюду царило суетливое движение. Стук молотков, визг непокорных гвоздей, выдергиваемых из ящиков, хлопание досок о пол, говор рабочих, голоса перекликающихся художников — все это сливалось в непрерывный общий гул. Было ослепительно ярко и светло, как бывает обыкновенно начинающейся весной в Москве. Маститые члены общества передвижников, именитые художники Москвы, а также приехавшие к от-

[1] Другое дело в Петербурге. Только впоследствии александровская эпоха стала разрабатываться, и теперь — картина ясная. *Прим. автора.*

крытию из Питера, — в длинных шубах смело и широко шагали через ящики, громко говорили, силясь заглушить остальные шумы, обменивались мнениями и советами насчет развески картин. Как начинающий, мало еще известный художник (нас, молодых художников, в отличие от членов, называли экспонентами, мы не имели прав, всецело зависели от жюри, состоявшего из старших членов, и т. д.), я робко жался где-то в стороне, давая дорогу шагавшим. Моя картина «Дебютантка» уже висела на месте. Я собирался уходить, как вдруг по зале пронеслось: «Сейчас приедет Толстой», и в то же мгновение подошел ко мне, разговаривавший со своими товарищами, старшими передвижниками, К. А. Савицкий: «Вот как хорошо, что Вы здесь, Леонид Осипович, сейчас здесь будет Лев Николаевич, — он ведь каждый год перед открытием, пока публики нет, посещает нас. Я Вас познакомлю с ним. Вы у него и узнаете интересующие Вас детали сцен из «Войны и мира. Ну, куда Вы?», — воскликнул он, заметив, что я рванулся к выходу, и удерживая меня за рукав: «Да бросьте Вашу робость! Он такой простой и обходительный. Вот увидите... ну, во всяком случае оставайтесь. Вы ведь мечтали все хоть когда-нибудь увидеть его «живьем», а тут такой удобный случай». «Константин Аполлонович! Нет, не надо знакомить! Да тут еще, при товарищах! Не надо! В другой раз...» «Ну, ладно, там видно будет». Между тем в передней Лев Николаевич уже снимал пальто. Старшие художники засуетились, бросились к выходу встретить его. И вдруг все стихло. «Кто-то» шел. «Что-то» необычное продвигалось из двери в зал. Невидимый за спинами товарищей, я впился в Толстого глазами. В блузе, заложив ладони за ремень кушака, своей особой походкой, точно скользя и едва поднимая над полом ноги, Толстой словно несся, приподняв голову и слегка поддаваясь вперед верхней частью туловища. Быстро, бодро и легко шел он, выражая собой одно устремление вперед. Потом, впоследствии, я знал, что ему было крайне не по себе, неловко, как всегда в толпе, на глазах, в центре внимания, и потому он избегал многолюдных собраний.

Любезно поздоровавшись с художниками, Толстой вдруг зорко, точно сверля пространство, стал разглядывать картины. И вдруг я почувствовал: его ласковость, его простота — результат духовной работы над собой и над обузданием громадного темперамента. Я видел вспышки и блеск молнии, я видел грозу с рокотавшими за тучами заглушенными раскатами грома. Этого Толстого я старался изобразить потом на моем портрете в профиль, на фоне бурного неба.

Осмотр выставки начался. Отделяясь от сопровождавших Толстого, обступивших его полукругом художников, автор того или иного произведения давал объяснения и выслушивал в ответ слова Толстого — его впечатления, его соображения. Но вот они приближаются к моей картине... Я задыхался от волнения. Что если он осудит ее, да еще при других, куда денусь я от стыда и горя. Но сила, превышавшая мой страх, влекла меня за подвигавшейся группой. Сейчас разорвется сердце. Мгновение — и они перед моей картиной. «А это, — говорит Савицкий, идущий рядом с Толстым, — это «Дебютантка» Пастернака, молодого художника нашего», но не успел он произнести последнего слова, как Толстой с каким-то оживлением прервал его: «Как же, как же, мне знакомо это имя, я слежу за его талантом».

Я вздохнул, как приговоренный, внезапно узнавший о помиловании. Теперь я уже не знал, куда деваться от безмерной радости, от стеснения. «В таком случае, позвольте мне представить Вам самого автора, он здесь», — проговорил Савицкий, и мгновенно кольцо вокруг Толстого рассеклось, и я очутился перед ним — обаятельным, светозарным. Не помня себя, растерянный, стоял я перед ним, и ладонь крупной отеческой руки — я помню ее теплоту и мягкость — пожимала мою руку.

И что-то он мне говорил приятное, но я так был взволнован мыслью, что Толстой уделяет мне внимание, так совестно и неловко мне было, особенно перед старшими товарищами, что отдельных слов его я не слышал: что-то о том, что он знает мое «Письмо с родины», мои рисунки.

Не стану подробно описывать дальнейшего осмотра выставки, мнений Льва Николаевича по поводу той или иной картины или мыслей его о смысле и задачах искусства. Все это можно найти в его статье «Что такое искусство»*. Как раз в то время вопрос этот внутренне занимал его, и он писал вышеназванную статью. Поэтому-то тогда он еще посещал выставки. Очень серьезно воспринимая некоторые картины, Лев Николаевич внимательно всматривался в них, преимущественно в те, на которых изображены были сцены из крестьянской жизни. Из улавливаемых мною замечаний (я снова отошел и находился совсем позади), обращаемых к окружавшим его художникам, я запом-

нил обрывок одной фразы: «Да, для них это (искусство) только забава». Это относилось, видимо, к тем, кто не интересовался и проходил мимо картин невеселого, серьезного содержания из крестьянского быта. Между прочим, он тогда же по поводу одного большого холста заметил, что величина его не соответствовала ничтожному сюжету. «В натуральную величину, — прибавил он, — мне кажется, надо писать вещи важные, значительные по содержанию, исторические события и т. п.».

Осмотр кончился. Прощаясь с Львом Николаевичем, я набрался мужества — мы стояли несколько в стороне от группы художников — и рассказал ему об иллюстрациях*, о моем желании спросить у него о разных подробностях сцен, о моей мечте показать их ему и услышать его — автора — суждение... «Ну, конечно. Спасибо. Это очень интересно — буду очень рад. Приходите... в будущую пятницу», — я посейчас точно помню день. «Приходите к нам к чаю. И непременно принесите с собой рисунки».

* * *

Лев Николаевич, вероятно, передавал обо мне в доме, потому что когда я явился в назначенный час, лакей, спросив фамилию, проводил меня наверх, в большой белый зал хамовнического дома. Спускались сумерки, и на круглом столе, в середине комнаты, уже горела большая керосиновая лампа под абажуром. Налево от входа — две белые двери, из которых одна была несколько больше другой.

С папкой под мышкой я стоял у стола и с понятным волнением глядел в направлении двух белых дверей. «Из какой выйдет он?» — спрашивал я себя. «Наверное, из большой». Неистово билось сердце, минуты ожидания казались мне нескончаемыми.

Но Лев Николаевич вдруг появился в раме менее высокой двери, ведшей в его рабочий кабинет. Своей характерной походкой он вошел в комнату. На нем была та же серая блуза. Бодрый и оживленный, он еще издали радостно поздоровался со мной. Увидав папку, доброжелательным голосом с оттенком шутливости он проговорил: «Ну вот, покажите-ка! Поскорее показывайте, что Вы принесли!» Он придвинулся к лампе и взял акварель из моей руки. Она изображала первый бал Наташи, на котором Пьер Безухов знакомит ее с князем Андреем. На заднем фоне император Александр I с блестящей свитой появляется у входа в зал. Бал в полном разгаре, и в свете сияющих люстр все горит великолепием красок. Сначала Толстой не проронил ни слова. Потом вдруг обернулся в направлении большой белой двери и крикнул: «Таня, Таня, иди сюда поскорей!» И только тогда, покачивая головой, обратился ко мне: «Ведь вот как странно это бывает... гм... Когда у белки уже нет зубов, ей преподносят орешки! А ведь когда-то, когда я писал «Войну и мир», я мечтал о таких иллюстрациях. Ведь вот — гм... Прекрасно, прекрасно!..» Потом все сызнова стал повторять это слово голосом какого-то особого музыкального тембра, так воодушевленно-мягко и так ласкающе-любовно, как это выходило только у него, у этого обаятельнейшего из людей. Много раз потом в жизни приходилось мне слышать из уст его это слово, и до сих пор оно свежо в воспоминании, и до сих пор звучит во мне это *особое, толстовское,* «прекрасно».

Это знакомство его с моей работой и то, что он прочел во мне тогда, подсказало ему, думаю, намерение при первом удобном случае предоставить мне возможность сделать иллюстрации к какому-нибудь его новому произведению.

Отрываясь от рисунка, он внимательно взглядывал на меня. Вдруг он сделался очень серьезным и снова погрузился в созерцание акварели. Признаюсь, неожиданное действие, произведенное моим рисунком, наполнило меня неизъяснимой радостью. Робость и невольная стесненность постепенно покидали меня, и уже не было чувства, что я стою перед неприступным строгим судьей. Легко стало на сердце. «Милый, добрый старец, — подумал я, — и даже слегка напоминает моего отца. И волосы его зачесаны как у моего отца, на затылке, с локоном над ухом...»

Я не заметил, как его дочь Татьяна Львовна подошла к столу. «Вот, Таня, представляю тебе художника, про которого рассказывал после выставки. Посмотри, как это хорошо!» Тогда я не знал еще, что Татьяна Львовна сама рисовала и обладала большим природным талантом художницы. Глядя на акварель, она тоже стала выражать свой восторг и не переставая повторяла: «Ах, какой Вы мастер! Ведь ничего подобного у нас еще не бывало! Не правда ли, папа, эта группа людей вокруг Александра просто изумительна». Отец и дочь разглядывали и обсуждали каждое изображенное на картине лицо и наперебой осыпали меня похвалами. Толстой становился все оживленнее: «Показывайте, пожалуйста, дальше!» Страх и



132 Л. Н. Толстой
на Передвижной выставке
1893

смущение покинули меня, я почувствовал подъем духа и стал одну за другой показывать следующие акварели: «Наполеон и Лаврушка», «Наташа посещает раненого князя Андрея», «Расстрел французами московских поджигателей». С каждой новой картиной интерес их рос, и похвалам не было конца. Как он был обворожителен! Помню, как Лев Николаевич громко и весело рассмеялся, когда взглянул на мою акварель, изображавшую группу кавалеристов в разноцветных мундирах: на переднем плане, в походном платье, серьезный и озабоченный Наполеон слушает пьяную болтовню скачущего рядом с ним Лаврушки. Толстой смеялся сопоставлению сосредоточенности Наполеона с ужимками подвыпившего Лаврушки, наслаждающегося своим враньем.

Одобренный интересом Толстого и его хорошим настроением, я решился задать ему несколько беспокоивших меня вопросов, получить кое-какие сведения. Хотелось мне узнать некоторые подробности разных ситуаций, характеры персонажей, детали костюмов — всего того, чего я не мог найти, роясь в источниках по библиотекам и т. д. Я отлично помню, что меня интересовал, например, точный костюм Лаврушки в сцене с Наполеоном, вид Пьера во время расстрела поджигателей и многое другое. Но каково было мое изумление, когда с первых же слов, невзирая на все доброе его желание помочь мне, обнаружилось... что автор до того перезабыл, до того перепутал в воспоминании некоторые тексты «Войны и мира», иногда целые сцены романа, что и сам он и мы сердечно хохотали.

Между тем, все же вспоминая разные эпизоды в книге, Лев Николаевич попутно рассказывал про особенности своего творчества, в частности, крайне интересные моменты писания им «Войны и мира». «Помню, — начал он, — что мне во что бы то ни стало хотелось описать знаменитое Тильзитское свидание императоров, но все как-то не ладилось, все оно выходило как-то в стороне от событий, и я не мог связать его с остальным текстом. Но вот потом, по ходу действия, вышло так, что Николай Ростов по поручению Долохова должен был передать прошение государю, который в это время находился в Тильзите! Ну, а уж доставив Ростова в Тильзит, я мог подробно описать и свидание императоров, которое теперь уже не казалось неуместным. При этом, — в заключение сказал Лев Николаевич, — невольно вспоминаются мне замечательные слова Фета*: «Если портрет хорош, то в нем есть рот; и если бы открыть рот, то в нем был бы язык; под языком — подъязычная кость, и т. д.». Очень метко и наглядно определил это Фет, и это относится к сущности каждого произведения искусства: все развертывается само собой, одно следует из другого с естественной закономерностью самой жизни».

Эти слова Толстого запомнились мне навсегда. Как портретист я нахожу, что они особенно ясно и убедительно выражают то, что в каждой картине, и более всего в каждом портрете должно быть налицо: правильное построение.

Лев Николаевич, между прочим, рассказал, что вскоре после появления «Войны и мира» ему часто присылали иллюстрации, но ни одна не удовлетворила его: все они были очень поверхностны и выглядели как батальные картины.

В восклицании Татьяны Львовны «ничего подобного не было у нас» — не было ни лести, ни преувеличения. Я был тогда, может быть, первым русским художником, считавшим иллюстрирование серьезным и самостоятельным, независимым родом художественного творчества.

Из разговоров с Татьяной Львовной в тот вечер я узнал, что она сама пишет и, насколько позволяет время, посещает Московское училище живописи. В течение разговора также выяснилось забавное совпадение: Татьяна Львовна была невольной причиной того, что художественное образование я получил не в России, а за границей. Дело в том, что когда я, по окончании гимназии приехал в Москву, чтобы согласно желанию родителей записаться на медицинский факультет Московского университета, я решил одновременно посвятить себя искусству. Я подал прошение в Училище живописи. Но там была одна лишь вакансия и два кандидата: графиня Толстая и я, простой студент. Приняли, конечно, ее... Я же, не желая ни уходить из университета[1] (что должен был бы сделать, если бы поступил в петербургскую Академию), ни тратить времени, решил ехать в Мюнхен, и там был принят в Мюнхенскую академию, считавшуюся в те времена одной из лучших европейских художественных школ. «И этим Вы обязаны мне!» — смеясь заметила Татьяна Львовна. Курьезный этот случай имел еще и продолжение: через год директором Училища, князем Львовым, я был приглашен в состав преподавателей Училища — как раз в тот класс, в котором, в ученических списках,

[1] Я перевелся в Одесский университет, дававший студентам заграничные отпуска. *Прим. автора.*

еще числилась Татьяна Львовна. К сожалению, талантливая художница очень редко посещала мастерскую школы, так как почти все свое время она, как и мать ее и сестра Мария, посвящала отцу — переписка манускриптов, корректуры, помощь в ведении необычайно большой корреспонденции Льва Николаевича со всем миром.

* * *

Несмотря на то, что в присутствии Татьяны Львовны (особенно, когда я узнал, что она художница, т. е. «своя», «товарищ») мне стало как-то легче, почувствовал себя проще, уютнее, таять стала моя скованность, — я все же стал прощаться. «Ведь это же Толстой», — сверлило в моем сознании, — автор «Войны и мира», — как смею я разговаривать с ним как с простым смертным, посягать на его время...».

Но Татьяна Львовна не пустила меня и оставила к чаю. Постепенно зал стал наполняться; приходили все новые посетители. Это были члены семейства, друзья, гости. Первая, с которой меня познакомили, была графиня Софья Андреевна, жена Толстого. Тогда она была еще сравнительно молодая, живая, светская женщина, по-видимому, очень нервная; крайне близорукая, она ежеминутно приподымала висевшую на цепочке вокруг шеи лорнетку и снова выпускала ее из рук. Была у нее также привычка — быстро и кратко поводить головой из стороны в сторону, после чего она очень любезно приветствовала гостей.

Когда Толстой зимой еще живал с семьей в Хамовниках (и в этом году они доживали весну в Москве), бывали в известные дни недели вечера, на которые собиралось самое разнообразное общество. Кто не мечтал побывать у Толстого — не только из русских, но и из чужестранцев обоих полушарий, поклонников его!..

В доме еще чувствовались остатки старинного гостеприимства родовитого барства, знатного дворянства; вплеталась великосветская салонная современность; и как-то, смешиваясь с остальным, уживался рядом вклинившийся, противоположный всему этому укладу — и помыслами и всей жизнью своей — тип каких-то особенных толстовцев — друзей Льва Николаевича.

Тут бывали и выдающиеся артисты Москвы, музыканты, композиторы и художники; профессора и ученые; видные иностранцы, не только из Европы, но и из дальней Америки или Австралии; питерские фрейлины и сановники, губернаторы и прокуроры; молодежь — подруги и поклонники дочерей, товарищи сыновей. И рядом с каким-нибудь генералом свиты — другом юношества Толстого — социалисты, революционеры, обреченные, быть может, на ссылку в Сибирь, или последователи Толстого, вышедшие из тюрьмы, пострадавшие за свои убеждения. Все, что в жизни и даже в фантазии казалось несовместимым, мирно встречалось здесь за большим чайным столом. Такое соединение несоединимого возможно было лишь здесь. И оно даже имело свое название «Le style Tolstoï». Шел оживленный, непринужденный разговор. Смеялись, шутили, спорили. Слышался звон чашек и стаканов. Весело угощаясь, пользуясь заглушавшим их общим говором, по углам любезничали женихи и невесты, развлекалась родовитая молодежь. Было уютно и интересно. Этому способствовали, с одной стороны, гостеприимная, в лучшем смысле великосветская хозяйка и очаровательные две взрослые умницы-дочери ее; с другой, конечно, сам Лев Николаевич, когда он выходил к чаю из той маленькой в углу двери. Лев Николаевич, как истый аристократ души, умел каждому из посетителей сказать свое живое — то ласковое, то остроумное, то участливое, но всегда нужное слово.

В тот первый мой вечер в Хамовниках я стоял, помню, в группе с Татьяной Львовной и с Марией Львовной. Мы говорили о художественных новостях, когда к нам подошел Лев Николаевич. В присутствии любимых и более всех ему близких дочерей он светился. Зараженный их молодой жизнерадостностью, он бывал особенно общителен, меток и увлекателен. Излучал дружелюбие, теплоту и радость. «Боже мой, что за вечер, — думал я, — надо уходить! Надо отдаться своим чувствам наедине, разобраться самому в первых впечатлениях посещения Толстого».

При прощании меня просили приходить снова, а летом непременно приехать в Ясную Поляну.

* * *

В одно из моих посещений в Хамовниках я просил позволения у Льва Николаевича представить ему и семье его мою жену. Приходим в назначенный час, я представляю жену... и меня очень смущает, что Лев Николаевич, ничего не говоря, серьезно то вдруг посмотрит на меня, то на нее, то снова на меня, потом опять



133 Чтение рукописи
Эскиз к картине
1894

на нее, и так несколько раз — до жути. «Нет, не похожи!», — воскликнул он, рассмеявшись, и тогда только сердечно нас приветствовал. «Я на Вас обоих так смотрел, — пояснил он, — сравнивая, есть ли между Вами сходство. В народе принято говорить, что супруги через несколько лет совместной жизни становятся похожими друг на друга». Толстой был очарователен — как только он мог быть, шутил, говорил с женой о музыке, расспрашивал ее про разных композиторов.

Впоследствии ей доставляло особое наслаждение играть для него (в Москве, потом и в Ясной Поляне) его любимых композиторов — Баха, Генделя, Шопена и других. Он любил ее игру, и часто ее исполнение волновало и трогало его до слез. Помню, что однажды после одного из наших посещений в деревне Софья Андреевна или Татьяна Львовна (не помню, кто из них, и не знаю, где хранятся эти письма) написала нам очень сердечное письмо, заключавшееся этими, приблизительно, словами: «...и долго еще после Вашего отъезда атмосфера высокого искусства, вызванная игрой Розалии Исидоровны, наполняла наш дом...»

В Толстовском музее среди моих акварелей находится набросок с Толстого, слушающего камерную музыку у нас в доме. Вот как возник этот рисунок.

В начале 90-х годов Чайковский написал новое трио «На смерть Великого артиста». Это трио имело большой успех в музыкальных кругах. Лев Николаевич, который избегал появляться в местах, где было много народу, перестал посещать концерты. Ему, как передавали нам Татьяна Львовна и Мария Львовна, очень хотелось послушать в интимном кругу это новое произведение, и мы предложили им устроить это у нас. Играли: фортепиано — моя жена; профессор Гржимали — скрипка; профессор Брандуков — виолончель. Ввиду тесноты нашей небольшой квартиры были, кроме участников, Толстого и дочерей его, всего лишь 2—3 человека приглашенных. На моей акварели (которую потом лишь по памяти я исполнил) и запечатлен этот вечер, который оказался особенно удачным и в музыкальном

отношении, и по доставленному Льву Николаевичу удовольствию. Помню также, что Лев Николаевич у нас поужинал (вегетарианский ужин) и, помню, ему страшно маслины понравились. Не обошелся вечер и без досадного и непредвиденного курьеза. Расположение комнат в нашей скромной квартирке было таково, что дверь из детской вела прямо в комнату, в которой играли. Вот во время пианиссимо трио дверь эта открывается, и няня наша, ничтоже сумняшеся, с чашкой отпитого чая, не спеша, важно проходит через всю комнату... Скрип, скрип — половицами: «Тс, тише, няня!» — она хоть бы что, как ни в чем не бывало, не спеша, по диагонали комнаты продефилировала в кухню.

Между прочим, помнится мне, что в тот вечер в первый раз я решился высказать Татьяне Львовне и Марии Львовне, как я был бы счастлив, если бы мог порисовать с Льва Николаевича, но не решаюсь просить его, зная, как он не любит, когда его портретируют, и не хочется его, далекого от наших мелких забот и пожеланий, беспокоить. «Нет, нет, наоборот — папа очень будет рад! Ему интересно, как Вы его нарисуете... Он Вам охотно попозирует». С тех пор я стал его зарисовывать (впервые в Ясной Поляне), когда представлялась возможность, не утруждая специальным позированием, а во время прогулок, работы, чтения, писания. Он был всегда очень добр и предупредителен и часто сам предлагал «посидеть», когда представлялась возможность.

* * *

Этой весной, когда я бывал в Хамовниках, я встречал там Николая Николаевича Ге, с которым познакомился несколько ранее у В. Д. Поленова. Это был большого ума человек, живой, оригинальный, не говоря уже о том, что он был одним из крупнейших среди передвижников художником, не стареющий почти, чуткий к вопросам современности.

Однажды мы сидели на скамье в саду — помню, цвели яблони, и легко дышалось в этом саду, наполненном весенними запахами, — и слушали, как Николай Николаевич рассказывал из своего прошлого. Ах, какой это был умница, какой интересный и увлекательный человек, и как интересно он рассказывал! Вспоминаю, как он тогда, повернувшись в сторону окошка в верхнем этаже дома, за которым у себя работал Лев Николаевич, и обратившись ко мне, сказал: «Вот видите, Леонид Осипович, то окошечко наверху — из него со временем выйдет учение, которое покорит весь мир».

Вдруг во входных дверях дома показался Лев Николаевич, быстро направлявшийся к нам своим особым шагом. Видимо, хорошо настроенный и со своей особой манерой сразу, еще не здороваясь, сказать самое главное, а потом лишь поздороваться, он воскликнул: «Я только что читал «Воспоминания» С-вой в «Современных записках»... Неподражаемый Пушкин, удивительный, прелесть!.. С-ва пишет: «Сегодня приходит ко мне Александр Сергеевич и говорит: «А знаете, моя Татьяна сейчас прогнала Онегина.»

Вот что настоящее творчество! Пушкин говорит о своих героях, как о живых людях, о которых только что услышал что-то новое!».

Не помню точных слов Толстого, к сожалению, не записывал. Но мысль была та, что Пушкин создает своих героев, и на этом роль его как бы кончается. Действующие лица в его произведениях начинают жить своей собственной, не зависимой от автора жизнью, а он словно только со стороны наблюдает их*.

* * *

Несколько раз Толстые со свойственным им радушием приглашали меня приехать летом в Ясную Поляну, погостить у них. Сначала не решаясь принять это приглашение, я не мог долго бороться с естественным своим желанием увидеть, наконец, знаменитую Ясную Поляну и Льва Николаевича в ней, всю ту атмосферу: природу, землю, мужика, словом, те элементы «настоящего», с чем так сросся, из чего вырос этот могучий дуб. Для меня, провинциала-горожанина, выросшего, впрочем, в необычной по-своему среде, крайне заманчиво было увидеть великорусскую усадьбу, великорусскую деревню (я вырос в Малороссии), которой я не видал близко и только издали, бывало, сквозь стекло вагонного окна вглядывался в проезжаемые места; и избы отсюда величиной с грецкий орех, уменьшенные расстоянием, словно жались, кривые, странные. Но увидать этот ландшафт уже бывало достаточно, чтобы почуять совсем близко где-то Ясную Поляну и в ней, как в своей стихии, Льва Николаевича. И часто проездом из Одессы в Москву и обратно — еще будучи студентом — около Тулы я подолгу вглядывался в одну сторону за лесом: «Там живет Толстой...».

И вот рассвет, и вот конечный пункт моей

поездки — «Козлова-Засека», надо выходить из вагона... Я совершенно растерян, мне совестно произнести: «В Ясную, к графу Толстому». И куда, зачем я приехал — бежать! Словом, все то же чувство стесненности, раскаяния, тревоги, что помешаю, что отымаю время, и если бы случился обратный поезд, я вернулся бы в Москву. Маленькая станция. Медленно светает. Серенькое утро силится проснуться, словно еле-еле продирает глаза. Вот взвизгнула дверь, и в комнату ввалился огромный сильный человек. Это был Илья Львович Толстой (он немного напоминал отца). Узнав у станционного сторожа, что из Ясной никого еще нет, он кинулся на скамью и, не взглянув на меня, тотчас же уснул. Когда через некоторое время зазвенели бубенчики и круто повернули лошади перед зданием станции, в комнату вошел сторож: «Пожалуйте, приехали!», — доложил он. Я пошел к двери. «Вы к папâ, в Ясную? — проговорил Илья Львович. — Позвольте представиться». Мы поздоровались и сели в экипаж. Весело и легко лошади понеслись в гору. По дороге разговорились, и Илья Львович со свойственным ему добродушием, без стеснения, рассказывал о домашних — говорил без умолку, пока не въехали в парк. В доме еще спали, и Илья Львович расстался со мной, чтобы еще поспать. Я же с понятным любопытством осматривал бывшую библиотечную внизу, куда провели меня. Часто впоследствии (когда писалось «Воскресение») я по ночам оставался в этой комнате, и она и книги оживали для меня. Но и в это раннее утро, когда я зашел туда впервые, комната казалась живой, точно воскрешающей ставшее уже историческим прошлое. Здесь внизу, у этого окна, как я узнал позже, Лев Николаевич писал «Войну и мир». Здесь, безмолвные, еще стояли книги, лежали на полках — в папках и кипах — бумаги, некогда служившие ему источниками для сюжета его произведения. И книги и бумаги эти хранили слова, строки, которые когда-то, словно по волшебному мановению, открывались ему как художнику, начинали существовать, выявляться образами и характерами. И он воскресил прошлое, вдохнул в него бессмертную жизнь: создал «Войну и мир», непревзойденное во всем мире творение.

Как много он перечитал для «Войны и мира», какие грандиозные холсты развертывались в этой маленькой, в одно окно, комнате...

* * *

В Ясной Поляне я ближе познакомился с укладом жизни Толстых, с окружением Льва Николаевича. По сравнению с ненавистной ему городской жизнью, в Ясной Поляне — в природе, в близости к простой крестьянской жизни — он был неузнаваем и по настроению и с внешней стороны: выглядел значительно лучше, крепче, здоровее. Надо было видеть его верхом на лошади во время утренних его прогулок! Вспоминаю одну встречу с ним. Было чудное летнее солнечное утро. Я шел через рощу домой с купанья. Навстречу мне ехал Лев Николаевич на лошади: бодрый, крепко, по-казацки, сидел он в седле как приросший. Он придержал лошадь, чтобы с обычной любезностью и ласковостью поздороваться, пошутить, перекинуться несколькими словами. Распростившись, он быстро проехал в противоположную сторону. Через несколько секунд я обернулся, чтобы посмотреть на него сзади — и ужас сковал меня: я увидал, что Лев Николаевич попал в пчелиный рой (отроившиеся пчелы)!.. Что-то стихийное вдруг вспыхнуло во всей его вытянувшейся на защиту фигуре и, быстро отбиваясь направо и налево нагайкой, он проскакал вперед и, слава богу, спасся от грозившей (иногда, говорят, смертельной) опасности. Вспоминая потом это происшествие, я невольно подумал, что постоянно критиковавшие Толстого противники его за эту естественную самозащиту обвинили бы его в «непоследовательности» по отношению к его проповеди непротивления злу насилием.

В связи с этим вспоминается мне блестящая реплика А. Ф. Кони в ответ на какое-то замечание одного из антагонистов Толстого.

Однажды во время вечернего чая в Хамовниках меня познакомили с оказавшимся среди гостей А. Ф. Кони (бывшим обер-прокурором). Это был знаменитый оратор, лучший в России адвокат и защитник в самых громких процессах с репутацией высокой и неподкупной честности. Он почти весь вечер рассказывал и так красиво говорил, что все заслушивались. Лев Николаевич его очень любил, как мне говорили, и любил слушать его.

Когда мы оба, распростившись с хозяевами, вышли на улицу — оказалось, что нам по пути. Он вынул сигару и закурил. «Я обыкновенно приезжаю в Москву на могилу матери и для дезинфекции души бываю у Льва Николаевича в гостях. Вот видите, в его присутствии не позволяю себе курить». Между прочим, разговорились на тему о противниках Толстого, упрекавших его в непоследовательности в соб-

ственной жизни. И вот с особым красноречием Кони рассказал мне, как он ответил одному высокому сановнику на обычное замечание такого рода: «Конечно, Вам было бы приятнее, — сказал ему Кони, — в одно прекрасное утро, отправляясь в Сенат, развалясь в атласной карете на мягких рессорах и резиновых шинах, с сигарой в зубах, развернув газету, прочитать заметку: «Сего числа писатель, именовавший себя графом Толстым, найден замерзшим в канаве под мостом!»

Я уже упоминал о картине «Чтение рукописи».

Вот что предшествовало ей в действительности. На второй или третий день моего приезда в Ясную Поляну, под вечер, я стоял с Бирюковым* у «Дерева Бедных», когда к нам подошел вышедший из своего рабочего кабинета Толстой. В руке у него была коса, на плечи накинуто было пальто. Он предложил нам пройтись с ним. Уже смеркалось. После дневной работы за письменным столом Лев Николаевич имел обыкновение, под вечер, выходить погулять или покосить, что называется «размять кости». Когда мы дошли до луга, он сбросил пальто и, не прерывая разговора (мы говорили, кажется, об искусстве), начал косить. Впервые я решился сделать набросок с него с натуры. Он очень хорошо владел косою и, несмотря на свои годы, ловко, сильными, привычными движениями косил как настоящий косарь-крестьянин — так быстро, что невозможно было хотя бы на мгновение увидать целиком всю позу, я едва успевал набрасывать. Поработав некоторое время и, по-видимому, устав, Толстой снова накинул на плечи пальто, взял косу, и мы втроем направились к дому. Вдруг Лев Николаевич обратился ко мне: «Леонид Осипович, есть у Вас время? Хотите зайти ко мне?». Не трудно вообразить, как меня обрадовало это приглашение. Мне крайне любопытно было побывать в рабочем кабинете Льва Николаевича. И вместо того, чтобы идти наверх, к чаю, мы последовали за Львом Николаевичем, который быстро шел впереди нас. Пробираясь по коридору подвального этажа, Бирюков еще успел шепнуть мне: «Это Лев Николаевич, должно быть, хочет прочесть Вам что-нибудь из своих новых вещей для иллюстрирования. Редко кто удостаивается, чтобы Лев Николаевич читал ему». Не трудно представить, что я испытывал, когда очутился в этой исторической полуподвальной комнате (некогда седельной, еще с кольцами у потолка) — в рабочем кабинете Толстого. Бирюков был прав. Едва мы зашли в комнату, как Лев Николаевич, не снимая с плеч пальто (я так и нарисовал его), поставил косу в угол, зажег свечу и с обычной мягкой интонацией своей обратился ко мне: «Я Вам хотел прочесть кое-что, пожалуйста, присаживайтесь». Я сел против Льва Николаевича, слева от меня поместился Павел Иванович. Лев Николаевич отобрал какую-то рукопись и стал читать.

Это был отрывок из рассказа*, рисовавший отъезд Великого князя; между прочим, описание посещения семьи родственников, какой-то тетки что ли (не помню точно). Переданы параллельно разные сцены из жизни семьи с такой исключительной, яркой художественной остротой, что текст как бы сам напрашивался на иллюстрирование. С таким свойственным Льву Николаевичу здоровым юмором и сарказмом описаны были некоторые положения, что я хохотал от души. Запомнилась сцена ловли на дворе несчастной курицы, предназначенной для приехавших гостей к обеду. Нетрудно представить себе, как Лев Николаевич — вегетарианец! — сумел набросать такую сцену и добиться нужного ему впечатления: на людской половине ловят курицу, стараются загнать ее куда-то, но она все вырывается и, наконец, загнанной чуть не до бесчувствия, ей все же удается исчезнуть и избежать готовящейся ей участи. Я слушал чтение и одновременно напряженно вглядывался в красоту всей этой особенной обстановки, стараясь удержать ее в памяти. Освещенная одной свечкой комната, косые тени, живописные пятна и передо мной читающий великий автор — все это увлекало глаз мой как художника, и я впитывал впечатления, запоминал все формы и светотени и все детали комнаты.

Не знаю, издан ли был впоследствии и когда этот рассказ. В описываемое мною время он, к сожалению, не появлялся в печати.

Но не это, другое, более важное и значительное, произведение Толстой пригласил меня иллюстрировать через пять лет.

* * *

Во время моего первого или второго посещения Ясной Поляны Татьяна Львовна однажды попросила меня нарисовать ей что-либо на память в ее маленький изящный альбомчик с серебряными застежками.

Марья Александровна Шмидт* и Паша (П. И. Бирюков) сидели на одной из садовых скамей, беседуя друг с другом. Незаметно

я нарисовал их. Рисунок имел портретный характер, оба они были очень похожи. Как раз когда я кончал работу, ко мне подошел Лев Николаевич. Он пришел в трогательный восторг. «Какой прекрасный рисунок!» — воскликнул он. Вдруг лицо его приняло озабоченное тревожное выражение: «Надо фиксировать!» — и обращаясь в сторону мастерской Татьяны Львовны, стал звать: «Таня, принеси фиксатив поскорее!». Более сорока лет назад... Лев Николаевич не только хвалил мои рисунки — он относился к ним с какой-то трогательной бережностью и любовью, глубоко меня волновавшими.

* * *

Зима 1894 года или 1895 года. На святках молодежь, посещавшая гостеприимный дом Толстых, вместе с Татьяной Львовной задумали очень оригинальное и остроумное «ряжение». И так как я принимал косвенное участие в этой затее, то вкратце передам, насколько еще могу помнить после стольких лет. Было придумано, что когда вечер будет в полном разгаре, явятся новые гости, замаскированные под самого Льва Николаевича и бывавших в доме знаменитых людей, друзей дома: А. Г. Рубинштейна, Репина, профессора Захарьина* (известный московский врач). «Толстой» подойдет к настоящему Толстому, хозяину дома, «Антон Григорьевич» сядет за рояль, начнутся танцы...

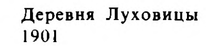
И так как присутствовать на этом вечере я не мог, то прошу читателя перенестись ко мне домой, на мою квартиру, куда по условию должны были явиться участники маскарада с парикмахером, париками, красками и прочими аксессуарами для грима. А гримировать их, т. е. создавать «портреты» должен был я.

Участниками были профессор Лопатин и три студента, из которых два были друзья Толстых: В. Маклаков — будущий член Государственной думы и Цингер*, ставший известным физиком. Лопатин должен был быть Львом Николаевичем. Загримировать его было легче, чем других, ибо строй его головы (как я знал по моим набросками с него), череп, лоб очень напоминали Толстого, и с помощью грима получился изумительный «второй» Лев Николаевич. А когда Лопатин одел блузу Льва Николаевича, которую Татьяна Львовна втайне, скрыв от отца, дала ему — эффект получился еще разительнее. Потом прекрасный вышел у меня из Маклакова А. Г. Рубинштейн, которого я видел несколько раз в жизни и портрет которого собирался писать. Также удались, но труднее было загримировать их, Цингер в роли профессора Захарьина и четвертый молодой человек, студент, имени которого не припомню, в роли И. Е. Репина. От меня они уехали в Хамовники на вечер. Появление Льва Николаевича, подающего руку Льву Николаевичу, вызвало огромную сенсацию, как мне передавали потом, и вся затея оказалась из ряда вон остроумной, удачной и очень веселой*.

* * *

Если бы я имел обыкновение вести дневник, то 28 октября 1898 года под вечер в волнении, несомненно, записывал бы следующее:

«Только что была у нас Татьяна Львовна. Она сообщила, что Лев Николаевич написал новую повесть и просит меня приехать в Ясную Поляну, чтобы ознакомиться с ее содержанием, и



134 Деревня Луховицы
1901



хочет спросить меня, взялся ли бы я ее иллюстрировать». Я не решался верить этому счастью. Не может быть! Лев Николаевич!.. Лев Николаевич *сам* предлагает мне иллюстрировать его новое произведение — страшно! захватывает дух, господи, помоги мне!..

Заехавшая к нам Татьяна Львовна сообщила также, что Лев Николаевич торопится с изданием повести, так как авторский гонорар предназначен им для помощи переселяющимся в Канаду духоборам; что он просит меня приехать в Ясную Поляну как можно скорее; просит телеграфировать, когда я приеду, затем чтоб он мог выслать за мной лошадей на железнодорожную станцию.

На другой день, наскоро кое-как устроив свои дела, я протелеграфировал Льву Николаевичу и ночным поездом выехал в Ясную Поляну. В вагоне я отдался своим думам, не будучи в состоянии уснуть. Какая это новая вещь? Да... лестно-то лестно и радостно, но сумею ли, совладаю ли?.. Не шутка! Сбывается то, о чем мечтал в последние годы, с минуты, когда в тот памятный вечер выслушивал впервые восторженные похвалы моим рисункам к «Войне и миру». Значит Лев Николаевич, вероятно, прочел-таки во мне мое горячее желание иллюстрировать что-нибудь из его новых вещей. И тогда, значит, в Ясной в присутствии Бирюкова чтение Львом Николаевичем великолепнейших отрывков, по содержанию столь пригодных для иллюстрирования, из неоконченной повести «В голодный год» (так и не появившейся в печати), чтение мне этой рукописи было, быть может, с этой же целью?.. Оправдаю ли я ожидания его? Что ждет меня впереди?..

* * *

На первой маленькой станции после Тулы, Козловой-Засеке, где надо было сойти с поезда и оттуда ехать в Ясную, уже ждали меня лошади. Раннее серое, непросыпающееся, холодное и сырое утро. Знакомый путь. Вниз, потом в гору. По сторонам — не совсем еще опавшее золото осени. Весело бегут лошади. Несмотря на возбуждение от бессонной ночи в вагоне, от близящейся встречи с Львом Николаевичем, несмотря на овладевавшее мною при мысли о предстоящей художественной задаче волнение, я, как всегда, зарисовываю характерные аллюры лошадей: равномерный галоп гнедой пристяжной и плавно перекачивающуюся и заметную лишь по крупу рысь коренного иноходца. Синий кафтан кучера. Надо непременно написать! Трудно зарисовывать — подкидывает пролетку, карандаш прыгает по альбому. Яснополянские знаменитые столбы-ворота. Еще веселее бегут лошади, преодолевая подъем по знаменитой аллее к дому. Еще большее волнение. Лихой поворот к входу в дом. Толстой на пороге.

* * *

Несмотря на ранний час, Лев Николаевич уже поджидал меня на застекленном крыльце дома, встретил с обычной ласковостью и поцелуем. Расспросив о здоровье семьи и проводив меня в переднюю, он проговорил: «Ну что же? Рассказала Вам Таня? Ну вот и прекрасно, что приехали, благодарствуйте». И снова, как всякий раз при виде дорогого, ласково встречающего меня очаровательного Льва Николаевича, в душе какое-то радостное волнение... «Ну, идемте наверх — сначала позавтракайте». Пока я в знакомой передней раздевал шубу и пока мы по лестницам подымались наверх, в знаменитый белый зал — столовую, где в этот час обыкновенно шумел самовар для одних и приготовлен был для других горячий кофе, Толстой рассказывал мне о своих планах по-

135 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



мощи духоборам, и что он для этой цели вновь стал писать «художественное» (так у Толстых назывались его художественные произведения в отличие от религиозно-философских). В доме еще спали, Лев Николаевич подошел к столу и пригласил меня позавтракать. Я сел и, машинально помешивая в стакане кофе, — как сейчас помню — растерянно глядел по сторонам большой знакомой с портретами на стенах столовой.

Лев Николаевич с заложенными, как обычно, за пояс руками продолжал стоять у стола, говорил и смотрел то на меня, то на движение моей руки с ложечкой. По мере разговора лицо его становилось все серьезнее. Говоря о подробностях будущей нашей работы, он был как-то нервен, даже, пожалуй, нетерпелив. Это выразилось уже и в том, как он поджидал меня на пороге дома, и в том, как он хлопотал вокруг самовара и чуть не торопил с завтраком. «Ну вот, позавтракайте и пойдем», — говорил он. Я кончил. Как сейчас вижу его — в полуоборот — позу, его прижатый к туловищу подбородок, слегка приподнятые брови, тот его особый, незабываемый, словно насквозь пронизывающий взгляд. Вся осанка его, его слова, выражение его лица — все говорило о чувстве большого художника, знающего, что он сделал что-то важное и очень ему дорогое. Но вместе с торжественностью и величием этого творческого сознания — как человеческое, живое дополнение к нему — я почувствовал, что Лев Николаевич торопит меня, чтобы поскорее услышать мое мнение. «Пойдемте, я дам Вам рукопись. Начните читать. Я думаю, что Вам понравится». Я привык к тому, что Толстой обыкновенно очень неодобрительно отзывался о своих художественных произведениях. Поэтому я был потрясен и неожиданностью его слов, и за душу хватающей серьезностью интонации, когда — после небольшой паузы — он произнес: «Пожалуй, это лучшее из всего, что я когда-либо написал».

* * *

И вот я уже внизу, в отведенной мне комнате, в которой я живал уже и раньше, в бывшей библиотечной. Вот она — рукопись... Сначала переписанное начисто, затем следует — едва различимо — крупным, сильным почерком: рука самого Льва Николаевича, которой иногда и сам автор не мог прочитать, и только некоторые из членов семьи, привыкшие к его манускриптам, в состоянии были разобрать.

И вот я за чтением. С самого начала взят крепкий темп, сильное, захватывающее напряжение, передача тока; как всегда, толстовское письмо, больше всех писателей чем-то очень близкое, несомненное, невольно переливается в меня. Интерес растет по мере чтения. Уже с первых строк выявляются художественные образы — в линиях, в ясно выраженных формах, в контрастах, в реальности, жизненности. Вот зажили, заходили, действуют, движутся! Уже солдаты, и Катюша, и тюремная атмосфера заявляют себя. А дальше все больше. И все живые люди; я вижу их — вот их портреты: яркие, определенные образы. Захват Льва Николаевича обычный: огромный холст — огромный круг лиц разных общественных классов. Суд. Вижу его ясно перед собою — как в натуре, по натуре и писано, очевидно, самим Львом Николаевичем. Художественная правда и правда жизненная.

А вот высший нехлюдовский круг. Корчагины. Как я знаю все это. *Вижу*. Уже в памяти, в воображении колышутся, рвутся наружу, на бумагу образы. Я без удержу читаю, и что ни место, то художественно-пластично и занятно для рисунка — крепкого, ясного, отчетливого, как язык его, очерченного точно, как гвоздем. Господи, как только передам я эту массу ценного?! Все ценно и зачерпнуто глубоко, словно лопатами — что выбрать? Голова, грудь едва вмещают все, теснит от наплыва впечатлений — как вдруг (я все же успел прочесть несколько глав) входит Лев Николаевич, тихо спрашивает меня: «Не помешаю? Прочитали много? Ну, как находите?..»

* * *

Кстати упомяну, что несмотря на несомненную в таком великом писателе уверенность в своих силах, в мастерстве техники, Лев Николаевич все же, по-видимому, прислушивался к выражению непосредственного впечатления. По крайней мере, в моем случае он — не знаю, потому ли, что я был художником, или отнести это к его симпатии ко мне, чем я гордился всю жизнь, но только он всегда живо интересовался моим мнением о написанном. Конечно, он знал, что я всегда был с ним без задних мыслей, просто и чисто воспринимал общение с ним. В моих глазах он читал искреннее увлечение им, любовь, временами переходившую в обожание. Иногда я подолгу молча любовался им, глядел на него, чутьем угадывая его всего, читая в нем весь человеческий диапазон: «Homo

sum, humani nihil a me alienum puto»—от самого естественного до вершин духа.

И, может быть, чутье его и невольное влечение к художнику и делали то, что со мною он говорил иначе; часто мы с полуслова понимали друг друга — эта веселость глаз иногда и его интерес, желание «показать», т. е. прочитать написанное мне как художнику-иллюстратору, которого он ощутил как «сомыслящего» — в восприятии, в существе и способах художественного созидания (наблюдательность, работа с натуры, правдивость).

Неожиданное появление Льва Николаевича в моей комнате не дало мне времени собраться с мыслями, оформить произведенное на меня чтением впечатление. Тем непосредственнее была моя реакция на его вопрос, тем несомненнее мои взволнованно произнесенные слова должны были показать ему, как я захвачен чтением. И не в силах скрыть или подавить эмоцию, я стал выражать свой восторг, свою радость и тут же, под свежим впечатлением прочитанного, стал сообщать ему намеченные мной первые сцены.

* * *

Когда я был приглашен Львом Николаевичем в Ясную, чтобы ознакомиться с «Воскресением» для иллюстрирования его, я имел перед собой рукопись небольшой сравнительно повести, которую Лев Николаевич как раз дописывал. В соответствии с размером этой книги я учел объем и моей работы, сроки технического исполнения, охватил и в представлении возможности иллюстрирования ее, наметил, хотя бы приблизительно, характеры, сцены на моих будущих рисунках. Мог ли я представить себе, что, дополняя рассказ небольшим его окончанием (так Толстой предполагал завершить эту работу), он так увлечется, что в процессе писания повесть начнет расти, шириться, захватывать все большие горизонты. И как это почти всегда бывало в творчестве Льва Николаевича, крайне критически относившегося к самому себе, недовольного то тем, то иным в своей работе, он не мог остановиться, часто переделывал, часто выбрасывал целые главы и заменял их новыми и т. д.

Вначале, насколько помню, приблизительно так обстояло дело: чтобы помочь духоборам в их эмиграции, Лев Николаевич решился за известную сумму уступить свою повесть некоторым иностранным журналам, между прочим, главным образом, французскому журналу «Illustration»*. Для него и предназначались вначале мои иллюстрации, и я должен был условиться с ними относительно технической стороны выполнения. Но и внешние первоначальные условия выхода «Воскресения» менялись. Так, насколько память не изменяет мне, издатель журнала «Illustration», познакомившись с текстом рассказа, отказался печатать его. Журнал, мол, очень распространен в провинции, читается молодыми девицами, и содержание повести... «неподходяще» для них; рассказ может вызвать неудовольствие провинциальных буржуазных подписчиков и т. д. Не помню уж, чем кончились эти переговоры, во всяком случае, и «Воскресение», и мои рисунки к нему во Франции появились. Не помню точно названия английских, американских и других европейских журналов, в которых одновременно с французскими появлялись по мере написания их главы романа с моими иллюстрациями.

Дело в том, что появлению «Воскресения» предшествовали в печати — и у нас и за границей — сенсационные известия, что Толстой после многих лет воздержания от чисто художественного творчества, казалось бы, навсегда отказавшийся от него, пишет новый роман, весь гонорар за который он отдаст переселяющейся в Канаду религиозной секте духоборов.

Толстой пишет новый роман! Нетрудно вообразить действие, произведенное этой новостью. Тотчас же более крупные издательства периодических журналов, русских и заграничных, стали предлагать большие суммы за право еженедельного первого печатания. О новом произведении, имевшем появиться впервые за

136 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



границей, узнала, конечно, и «Нива», и так как в то время во всем мире не было большего «аттракциона», чем появление нового художественного творения Толстого, то она, естественно, поспешила вступить в переговоры с Львом Николаевичем, и ей удалось обеспечить для себя приоритет напечатания «Воскресения». Конечно, это тотчас же увеличило до небывалых размеров подписку на этот журнал. Между прочим, не могу не заметить, что издатели «Нивы», этого в свое время очень известного и распространенного журнала, немало способствовали развитию русской культуры изданием лучших произведений всей почти русской литературы.

* * *

Это было одним из лучших периодов за время моего с ним знакомства. Толстой был захвачен работой, и чем больше углублялся в нее, тем жизнерадостнее и моложе он становился. И вновь вспомнил старину. Загорелся вновь живым пламенем художественного творчества. Какой большой он был тогда, какая мощь и красота духовная были в нем! И как был бодр! Родные говорили: «Папа всегда такой бывает, когда берется за художественные работы».

Я видел Льва Николаевича в разные периоды его жизни. И чаще всего мне случалось встречать его в светлом, хорошем настроении. Но таким радостным, светящимся, молодым, как во время писания им «Воскресения», я уже не видел его потом. Помимо естественного для художника увлечения своей работой, заметна была особая важность для него этого романа. Это придавало ему особую энергию, чувствовался в нем прилив творческих сил. Всем известен его отрицательный взгляд на беллетристику, как на «ненужное», в предшествовавший этому роману период. Но для «Воскресения» он, видимо, делал особое исключение, думаю, ввиду важности темы, и считал его, как сказал он мне в утро моего приезда, «лучшим из всего им написанного».

Говоря об исключительных достоинствах этого произведения, в котором Толстому так блестяще удалось совместить мастерскую форму с ясно выраженной сущностью его этики, невольно вспоминаю мнение Ромен Роллана* о «Воскресении» в его вышедшей несколько лет назад книге о Толстом. Книга свидетельствует о беспристрастности Роллана в его суждениях о личности, жизни и творчестве Толстого, и в то же время она проникнута искренней любовью и преданностью Толстому, непосредственным увлечением его произведениями. И вот с поразительной меткостью в кратком, но исчерпывающем разборе «Воскресения» Роллан чутьем большого художника и психолога угадывает облик и состояние автора во время писания этой вещи. Роллан угадывает степень важности и значения для самого Толстого этого его последнего большого произведения, как бы художественного его завещания. И поэтому, ставя его наряду с «Войной и миром» и «Анной Карениной», он находит, что «Воскресение» во многом даже выше их, именно ввиду значительности его в глазах самого автора. Роллан угадывает то нравственное удовлетворение, которым должен был преисполниться Толстой, написав «Воскресение», как бы в доказательство применимости его взглядов на искусство, совместимости увлекающей творческой концепции с духовной высотой.

Признаюсь, что лишь через много лет, глядя назад, вспоминая и сопоставляя наши разговоры, понял я все значение серьезности, внезапно преобразившей Толстого в то раннее утро, когда впервые он говорил со мной о «Воскресении».

* * *

Дни проходили у меня за чтением и набрасыванием заметок, а к обеду и к вечернему чаю все домашние сходились в верхней белой зале. Лев Николаевич имел обыкновение, гуляя со мной после чая по диагонали зала, расспрашивать меня о моих впечатлениях. Во время этих «прогулок» шли у нас чрезвычайно интересные беседы и обмен мыслей и наблюдений как из реальной жизни, так и по поводу прочитанного мною за день. Мне удавалось нередко заинтересовать его моими личными впечатлениями и обрисовкой подмеченных мною особенностей во внешности и характере его персонажей и тем, как я проектирую изобразить их. Попутно Лев Николаевич рассказывал мне очень интересные эпизоды из своей жизни и наблюдения, которые я, к сожалению, не записывал — многое было крайне увлекательно, особенно в образной передаче Льва Николаевича. С удивительным юмором он умел рассказывать также и забавные вещи.

Вспоминаю, как я ему передавал о моем желании выделить, как характерное явление для целого класса кутящей молодежи, лихача — грубого, с «форсом», в его нелепом, смешном

одеянии с подбитым стеганым задом армяка — явление типичное не столько для русского, сколько для чисто московского купеческого и барского сословия. Когда я стал передавать мои наблюдения: черты физиономии, костюм, прическу, в особенности наглость выражения лица с гладковыбритым подбородком, Толстой воскликнул: «Ах, меня-то раз как огрел такой! Это было ночью, зимой. Жена почувствовала себя плохо — это перед родами было. Я бросился за доктором. Впопыхах накинул тулуп, обулся (я был в валенках), взял какую-то круглую суконную крестьянскую шапку, оказавшуюся под рукой, и вышел на улицу. Ни души, ни одного извозчика. Я побежал дальше, наконец, на углу Пречистенки вижу лихача. Я кинулся к нему: «Ну-ка, братец, свези меня поскорее», — и стал называть адрес. Но не успел я договорить, как он, не трогаясь с места, медленно повернул в мою сторону голову (тут Лев Николаевич изобразил этот поворот: обернул через плечо голову горделиво, как тот лихач), презрительно оглянул меня с головы до ног и, по мужицкому моему одеянию решив, что я не «барин», строго процедил: «По силе дрова руби».

Как мне запомнились эти «гуляния» по просторной столовой, освещенной лампой с большим белым абажуром, эти беседы, касавшиеся то высокого и важного, то повседневности, то глубоких вопросов жизни и искусства, то характерных черт обихода и различного типа людей!..

Но бывало также, что темы касались, как я потом только понял, очень больных вопросов. Помню, как под влиянием прочитанной перед этим одной из сильнейших сцен «Воскресения» — как Нехлюдов крадется к Катюше в ту памятную ночь,— я стал говорить Льву Николаевичу, что я хотел бы изобразить Нехлюдова как можно унизительнее: как он, словно вор и преступник, пробирается к своей несчастной жертве, чтобы погубить ее. С явным волнением в голосе, искренне и в то же время наивно я стал развивать свои взгляды на этот вопрос. В то время как кража носового платка считается позорной, и суд и общество клеймят укравшего, преступление вроде нехлюдовского, большее, чем простое воровство — кража жизни и чести соблазненной жертвы, не только не карается, но и не считается предосудительным. Напротив, совершивший его становится «интереснее», чуть ли не романтическим героем, особенно в высшем, нехлюдовском, обществе, особенно у дам, что, казалось бы, еще бессмысленнее... Нечто в этом роде, видимо, волнуясь и горячась, нескладно говорил я, в то время как Толстой, становясь все серьезнее и мрачнее, продолжал шагать со мною по залу, глядел, не спуская с меня глаз, тем особым испытующим взглядом из-под нависших сдвинутых бровей, который как бы просверливает вас и видит насквозь. Мне даже стало жутко... «А знаете, я вот смотрю на Вас, и мне ужасно нравится нравственная высота, на которой Вы стоите!» — проговорил он. Я так смутился, что дальнейших слов его уже не расслышал. Мне стало неловко: я почувствовал, что как-то попал куда не следовало, и перевел разговор на другую тему.

* * *

Желая, как я уже сказал, помочь духоборам, Толстой решил на этот раз отступить от своего принципа последних лет (не брать гонорара)* и старался, наоборот, заключить наиболее выгодный договор со своими издателями, чтобы получить возможно большую сумму для своего благотворительного дела.

Как раз при мне в Ясную приехал заведую-

137 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



щий петербургским иллюстрированным журналом «Нива», где впервые должно было появиться «Воскресение», уславливаться с Львом Николаевичем о гонораре. Лев Николаевич тут же предложил и мне войти с ним в переговоры. Управляющий и заведующий журналом, некий г-н Грюнберг* (поскольку могу припомнить его фамилию) предложил мне иллюстрировать еженедельные выпуски романа в «Ниве» по мере его печатания. Предложил он мне также отдать журналу «исключительное право» воспроизведения и печатания с будущих моих оригиналов-иллюстраций к «Воскресению» в России, оставив за мною право собственности на них и свободного печатания за границей. Не имея еще ясного представления о том, какие у меня выйдут иллюстрации, весь охваченный заботой лишь о художественном достоинстве моих будущих работ, я еле слушал его. Г-н Г. тут же составил контракт. Едва взглянув на текст контракта, я необдуманно и сгоряча подмахнул под ним свою подпись. Контракт оказался таким невыгодным, что потом я всю жизнь сожалел о нем. Но я вовсе не упрекаю г. Грюнберга: вина была исключительно моя собственная. В то время как он объяснял мне подробности договора, я был всецело занят своими собственными мыслями. Блаженство и в то же время подавляющее чувство ответственности, благоговейного ужаса при мысли о совместном с Толстым появлении моем перед всем миром владели мною и исключали всякие другие помыслы. Что было мне до «исключительных» и «неисключительных» прав (я даже не понимал смысла этого выражения), что до материальных выгод.

138 Т. Л. Толстая
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



«Только бы мне оказаться достойным доверия Толстого, только бы создать выдающуюся художественную работу», — думал я, подписывая договор.

По отъезде г-на Грюнберга, Толстой, узнав о моей глупости, упрекнул меня в непрактичности. Он пожурил меня также за то, что я не посоветовался с ним; сказал, что контрактов вообще не следует подписывать. «Они пишутся обыкновенно с тем и так, что одна сторона непременно хочет надуть другую», — сказал он (точно слов его не помню, только смысл их). «Контракт, собственно, есть акт, которым одна из сторон закрепляет обман другой».

Однако Толстой был очень хорошего мнения и о Грюнберге, и о главном издателе «Нивы» — г-не Марксе*, которого он ценил и как человека, и как издателя. Маркс, обрусевший немец из Балтийского края, любил щеголять русскими народными поговорками. Рассказывая мне о нем, Толстой с добродушным своим юмором и подражая «чисто русской» речи Маркса привел несколько примеров: «Насвалься груздем — полезай в пузо». Или: «В чужой монастырь с своим суставом (вместо — «со своим уставом») не суйся» и т. д. Толстой добродушно смеялся, рассказывая это. Маркс считал чрезвычайно важным получение «исключительного права собственности». Лев Николаевич рассказал, как однажды пришел к нему один начинающий, очень плохой и очень нуждавшийся литератор и стал просить его посодействовать ему в напечатании одного его рассказа и в получении за него гонорара. «Не будучи в силах отказать ему, — рассказывал Лев Николаевич, — я обещал исполнить его просьбу. После некоторых неудачных попыток я обратился к Марксу, как к очень доброму человеку, прося его напечатать, если окажется возможность, рассказ и заплатить за него молодому человеку. И вот возвращается через некоторое время из Петербурга писатель мой и радостный рассказывает о своей удаче. Рассказ его принят! Но первым условием ему Маркс поставил предоставление для «Нивы» «исключительного права собственности» и прислал автору соответственный договор для подписи... Между тем, никто и задаром не согласился бы напечатать этот рассказ!» — закончил Л. Н., искренне расхохотавшись.

У Маркса был еще второй «конек», но уже в области художественной: во всяком рисунке должна была быть «пупиллэ» и ею лишь определялось качество картины. Если в портрете имеется «пупиллэ», как почему-то Маркс на-



Отсюда — огромная ответственность художника-иллюстратора, и не трудно представить себе мое душевное состояние и страх перед выступлением рядом с Толстым, в сотрудничестве с Толстым, перед всей Россией, и не только Россией, но и Европой и Америкой, так как рисунки мои всюду должны были появляться одновременно с текстом.

Я никогда бы не рискнул, никогда бы не решился на такой, не имевший себе равного, художественный подвиг, если бы Лев Николаевич сам не захотел этого и если бы с начала до конца он не поддерживал меня как настоящий художник искренним интересом к моим рисункам и участливым, я бы сказал, отцовским или братским отношением к моей работе.

До меня действительно такого примера не было, если не считать, далеко не аналогичного, случая появления «Фауста» с иллюстрациями Делакруа еще при жизни Гете. По мемуарам известно, какой восторг вызвало неожиданное получение в Веймаре автором «Фауста» литографий-иллюстраций Делакруа (исполненных, однако, по собственной инициативе художника) к появившемуся тогда во Франции «Фаусту». Если такой крупный художник, как Делакруа, немало робел, отправляя свои художественные воплощения такому автору, то нетрудно вообразить меня перед несравненно более трудной задачей — исполнением иллюстраций одновременно с процессом писания текста да еще в непосредственной близости самого автора, как бы на глазах у него!..

Большое счастье выпало на мою долю как иллюстратора Толстого: не только произведения его были для меня источником вдохновения, но и непосредственное, личное общение с ним, его расположение, все его боготворимое мною существо.

140 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Хамовниках
1901



Головокружительный восторг, несказанное блаженство, когда я удостаивался похвал — незаслуженных — Льва Николаевича, охватывали меня как в период моего сотрудничества во время писания им «Воскресения», так и до и после этого (иллюстрации к «Войне и миру» и «Чем люди живы»)...

Теперь, конечно, это время далеко, я привык относиться к этому спокойно, но тогда я был как завороженный.

Как я упомянул уже в моем предисловии, каждый из этих рисунков мог бы рассказать о том, как Лев Николаевич держал его в руках; как рассматривал его; на какие мысли наводила его та или иная деталь; какие беседы, часто художественного или философского содержания, завязывались между нами. Увы! Я не записывал его слов, но кое-что запомнилось мне, и я расскажу об этом в соответствующем месте.

* * *

В Москве я приступил к иллюстрациям. Работа была громаднейшая, непередаваемо захватывающая, заманчивая, одновременно очаровывавшая и подавлявшая и серьезностью своей и своими возможностями.

С чего начать? Я решил прежде всего сделать эскизы главных героев повести и как контрастные сцены текста избрал «Утро Катюши» и «Утро Нехлюдова». Я сделал портретные этюды — графическое выражение моего представления о них — и повез эскизы в Ясную Поляну. Сколько пережил волнений прежде, чем решился показать их Льву Николаевичу. Но вот и эта страшная минута позади. Вот уже я пью похвалы его, слышу окрыляющие меня возгласы отца и дочери — Татьяны Львовны, что в типах Катюши и Нехлюдова мне удалось почти портретно передать тех, с кого Лев Николаевич писал их, т. е. людей, которых я никогда не видел, о которых ничего не знал.

Татьяна Львовна впоследствии назвала мне их. Не удивляюсь теперь, что мне удалось это невольное, мною и не подозревавшееся сходство: Лев Николаевич *так* умел писать с натуры, так *владел* натурой, что мне нетрудно было видеть его героев ясно перед собой, как живых, и передать их портретно.

Что касается этого «угадывания», то вот еще один любопытный случай. Мне удалось, никогда не видав его прототипа, изобразить портретно барона Кригсмута, начальника Шлиссельбургской крепости. Я был как-то в Петербурге и встретился с инженером Бухте-

евым, моим приятелем, товарищем по гимназии. «Воскресение» с моими иллюстрациями успело выйти уже отдельным изданием. Разговор коснулся успеха их и радости его и еще некоторых бывших моих товарищей по гимназии, окончивших свое образование в Петербурге, гордившихся моими успехами и т. д. Вдруг слышу от Бухтеева: «А как похож твой барон Кригсмут — как живой! Где ты его видел!..» «Я никакого Кригсмута в жизни своей не видел... я так себе его представил в воображении...» Он просто поверить не мог!.. Оказалось из дальнейшего разговора, что Бухтеев в качестве инженера от общества, в котором служил, имел поручение провести электричество в Шлиссельбургской крепости и по этому делу встречался часто с настоящим начальником крепости. Когда он (Бухтеев) увидал мою иллюстрацию с бароном Кригсмутом, он был уверен, что я настоящего начальника крепости «в натуре» где-нибудь видел и нарисовал. Признаюсь, и я, не менее Бухтеева, поражен был этим случайным сходством. Мне удалось также нарисовать «очень похоже», как мне говорили, смотрителя Бутырской тюрьмы, которого я в жизни никогда не видел.

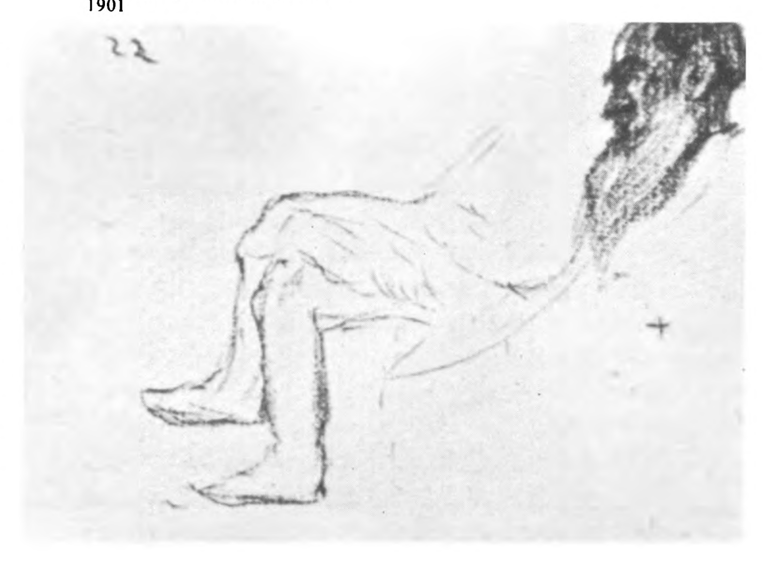
* * *

И снова, как в предыдущий мой приезд в Ясную, днем я читал, а по вечерам, после обеда, ходил с Львом Николаевичем по зале; мы беседовали о прочитанном мною за день, я рассказывал ему о том, что сильнее другого приковало мое внимание, подробно описывал произведенное тем или иным впечатление. И снова мы обменивались взглядами и мнениями о разных бытовых явлениях, типах и положениях, выведенных им в «Воскресении». При этом Лев Николаевич очень интересовался моими обрисовками и, если можно так выразиться, характерными «пластическими» определениями данных действующих лиц, т. е. выражениями, заимствованными мною из области изобразительных искусств. Но и среди дня бывало — при встречах, в доме ли или на прогулке — Лев Николаевич спрашивал меня, и я делился с ним своими соображениями, взглядами на ту или другую сцену. В этот период, когда особенно удачно спорилась его работа, он был особенно весел и прекрасно настроен. Он писал новые главы, и когда при встречах со мной спрашивал о вновь прочитанном, чарующе звучали в устах его слова: «Ну, как находите?».

Говоря о подъеме духа и о жизнерадостности Толстого в период писания им «Воскресения», хочу снова подчеркнуть упомянутое мною уже раньше: как невыносимо тяжело должно было быть для него отречение от художественного творчества. Чистый художник продолжал жить в нем до последних его дней, и сверхчеловеческой задачей было подавление в себе этого художественного инстинкта, этого неугасающего интереса к художественному творчеству. Отказ от него — этот аскетический акт Толстого на высоте мировой славы — последствием имел, что всякая новая художественная строчка его буквально стала цениться на вес золота. Мне говорили, что издатели разных стран, в особенности Америки, наперерыв предлагали баснословные гонорары, пытаясь добыть что-либо, обещали платить чистым золотом — по нескольку монет за строку, стараясь соблазнить его и побудить написать новое художественное произведение для их издательства. Лев Николаевич, конечно, оставался глух ко всему этому.

Но вот пришла пора, когда понадобилась его помощь преследуемой религиозной группе; Лев Николаевич, как бы оправданный перед своею собственной совестью гуманностью цели, освободил себя от тяжелого запрета. Жестокая реклама, с которой выступали издатели всего мира, объявляя о появлении нового романа Толстого с моими к нему иллюстрациями, угнетала и страх нагоняла на меня. Не унимаясь, газеты трубили об этом. Всегда избегавший всякого рода гласности (да разве Толстой сам стал бы терпеть все это, если б не публиковал роман с благотворительной целью), я хотел зажать рот этим крикливым глашатаям, хотел

141 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



остановить поток их, хотел крикнуть: «Погодите же, дайте сначала сделать — это ведь страшно трудно, ответственно!», но реклама безжалостно оповещала о скором выходе и т. д. и т. д., и больно била меня по нервам; хотел я бежать с поля битвы. Но «бежать» было некуда, и отказываться мне уже было невозможно. Не говоря уже о том, что я был связан контрактами. Кстати о контрактах. Я уже рассказывал о том, как Лев Николаевич журил меня за оплошно подписанный мною, крайне невыгодный для меня, договор с «Нивой». Но на этом дело не кончилось. Упоенный, увлеченный исключительностью задачи, возложенной на меня Львом Николаевичем, совершенно ушедший в захватившую меня повесть, я ни о чем, конечно, не думал, кроме как о художественном воплощении сцен и характеров «Воскресения». Как изобразить, как захватить — зачерпнуть вовсю?.. Я носился только с этим, я забыл, что живу в «деловом» мире, в мире реклам, контрактов, наживы... И на этом меня, неопытного, достаточно обошли и изловили. Совершенно не обдумывая и не понимая своего положения и выгоды, не глядя, я подписывал какие-то условия и договоры каких-то издателей, ибо для меня важно было только одно: хорошо сделать свою работу, не посрамиться — все остальное мне было неинтересно: ни контракты, ни гонорары, ни условия не занимали меня.

Каждый же издатель понимал «дело» и спешил выговорить себе «исключительное право», что для новичка звучало даже и лестно... Впоследствии, когда уже рисунки мои были исполнены, я только понял, что во многих случаях попал впросак, увидел всю глупость, безрассудство, всю мою неопытность, лишившие меня очень больших заработков, которые так пригодились бы мне в то трудное время.

* * *

Прочитав как следует имевшийся готовый текст не оконченной еще повести, я изготовил несколько первых иллюстраций в довольно большом размере и отослал их в «Ниву» для репродукции. В редакции оригиналы произвели такую сенсацию, что я получил оттуда поздравительные телеграммы: «...До сих пор у нас ничего подобного не бывало... Превзошло всякие ожидания...» и т. д. Конечно, я был очень рад и польщен, но... каковы будут репродукции? Вопрос этот тревожил меня — ведь публика не видит оригиналов и судит по репродукциям. Редакция обещала «приложить все старания» и тому подобное. Но вот, наконец, пришли первые оттиски — о ужас!! От моей Катюши, от выражения ее лица, от выражения, главным образом, взгляда ее ничего не осталось... Да вообще в этих первых оттисках с моих рисунков, где я дорожил каждой чертой выражения, и в помине не было тех художественных достижений, до которых я с таким упорством добирался. Даром пропал весь мой труд, потраченный на то, чтобы дать не простые иллюстрации к такому-то месту такой-то главы, а художественное, сильное воспроизведение живой русской жизни, какое давал Толстой в портретах различных слоев русского общества. Я был в отчаянии. Всякий, видавший мои оригиналы, приходил в ужас от этих репродукций. Те же, кто их не видели, не понимали, как я еще могу быть недоволен «такими», доселе не появлявшимися, иллюстрациями.

Отчаяние было тем сильнее, что положение мое было безвыходным. Проще всего, казалось бы, совсем отказаться от печатания репродукций, так искажающих мои серьезные работы, но именно этого я никоим образом не мог сделать. Я был связан по рукам и ногам. С одной стороны — юридически — я был связан контрактом, с другой — и это главное — нравственно: я как бы обязался перед огромными массами читающей публики, с таким нетерпением ждавшей (особенно в провинции, как я потом узнал) выхода каждого номера «Нивы» с новым романом Толстого и обещанными иллюстрациями. Но еще одно соображение удерживало меня от окончательного решения прекратить иллюстрирование: никакие мои оправдания и объяснения причин моего отказа никем не были бы поняты или приняты во внимание. И если вспомнить, как за долгое время до появления романа в печати «Нива» повсюду рассылала объявления и рекламы о моем участии, то нетрудно себе представить, что появление журнала без моих рисунков объяснено было бы очень просто: «Не хватило, стало быть, пороху у художника». Таким образом, волей-неволей я должен был продолжать без ропота переносить муки распинания меня публично. Должен, однако, сказать, что в первом порыве отчаяния и возмущения я все же отправил в редакцию соответствующее письмо, что я отказываюсь от участия и т. д. и т. д.

Оказалось потом, что в моем горе — особенно в рисунке Катюши — злосчастную роль сыграла... «пупиллэ» Маркса!.. В исполненном

клише главный мастер по привычке и по требованию Маркса, чтобы была черная точка зрачка (от чего сразу меняется все лицо, затуманенное мягкое выражение лица искажают выпученные, испуганные глаза), эту черную точку вставил. Редакция готова была пойти на все мои требования, но как она ни старалась, технические несовершенства и традиции репродуцирования в этом журнале давали себя чувствовать и в последующих репродукциях, и хотя все хвалили и восторгались моими иллюстрациями, я один страдал от их неудовлетворительного воспроизведения. Ну как рассказать публике о дурацких «пупиллэ» и других несуразностях?

Эти мрачные мысли я поведал Льву Николаевичу. Он всячески старался успокоить меня: уговаривал меня не придавать такого значения техническим несовершенствам, не обращать на все это внимания. «Ведь Вы потом покажете на выставке Ваши рисунки, и там все увидят и оценят их, и поймут, какая разница между оригиналами Вашими и их воспроизведениями. Затем в отдельном издании можно будет их увидеть в надлежащих репродукциях».

Как сейчас вижу его: он всячески утешал меня, убеждая не бросать, продолжать работу. Он кончил следующими знаменательными словами — прекрасными, вдохновенными, прочувствованными (только большой художник так верит в свой нерукотворный памятник): «Помните, Леонид Осипович, все прейдет... все. И царства, и троны прейдут, и богатства, и миллионы. Все изменится, и ни нас, ни правнуков наших не будет уже, и от костей наших не останется ничего. Но если в наших произведениях есть хоть крупица настоящего искусства, они будут жить вечно».

* * *

Я продолжал работать. Я решил не отказываться, тем более что были исполнены новые клише, без всякой ретуши, ближе к оригиналам, так что можно было мириться. Тем временем окончились переговоры мои с иностранными издателями, печатавшими роман и иллюстрации за границей, в разных странах Европы, а также в Нью-Йорке.

Процедура снабжения иллюстрациями была следующая: изготовленная иллюстрация — оригинал — показывалась мною Льву Николаевичу, затем фотографировалась; снимки фотографические посылались за границу, а оригиналы — в «Ниву». По снятии репродукции «Нива» возвращала мне мой оригинал. Процедура эта была сложная, так как текст с иллюстрациями должен был появляться всюду одновременно. Переписка с Петербургом и с заграницей была огромная, и помощь моей жены в этом — незаменимой. Пока готовился текст романа, я заготовлял необходимые к нему иллюстрации, и печатание в «Ниве» и в иностранных журналах главами началось и шло без задержек. Но вот, как я уже упомянул вначале, первоначальная повесть «Воскресение», благодаря тому, что Лев Николаевич стал «дописывать» ее, разрасталась в большой роман. По привычке своей, раз начав, Лев Николаевич остановиться не мог: писал, переписывал, исправлял, улучшая, изменяя, вставляя новые места или вычеркивая целые уже готовые для печати главы, — и вновь посылался переделанный текст в редакцию, вновь варианты в корректурных гранках присылались (иногда еще не утвержденные окончательно) мне для прочтения, а также и самому Льву Николаевичу для утверждения и т. д. А недели шли, и часто не было готового материала: ни текста, ни — вследствие этого — рисунков, и начались перебои. Трудности росли пропорционально все увеличивающейся повести, а «Нива» торопила: колесо ротационной машины властно требует: дальше, дальше!

Я едва успевал наскоро перечитывать гранки разных вариантов, не зная, что будет впереди, и, естественно, еле успевал быстро воссоздавать картины, намеченные мною, когда текст еще был стабильный, и я мог еще ориентироваться в нем. Журнальная срочность и технические условия — нетерпеливые запросы «Нивы», а еще больше то повышенное настроение читающей публики, с напряженным вниманием нетерпеливо ожидавшей художественного воплощения текста, делали невыразимо трудным и мучительным исполнение моей задачи. Я делал почти невероятные тур-де-форсы, и едва ли можно поверить, что в несколько часов бывали готовы некоторые сцены и, правду сказать, лучшие рисунки. При этом я еще умудрялся найти подходящий тип и пользоваться натурой, затем надо было успеть мою иллюстрацию-оригинал (в очень большом размере — сейчас находятся в Толстовском музее) отдать для снятия фотографии, которую надо было тотчас «пройти» корректурой, и фотографические снимки отослать за границу — в Лондон, Париж и т.д., и все срочно, срочно, срочно...

Я изнемогал под тяжестью этих условий, которых не учел, которых не мог предвидеть.

Несомненно, то же испытывал и Лев Николаевич, которому срочность эта «к следующему номеру» была еще более горька. Лев Николаевич так увлекся серьезной работой, так захвачен был величиной темы, что не в силах был удержать наплыва творческого воображения — обычная его форма писания. При его столь чутком и особенно требовательном отношении к художественному исполнению — как это и естественно в каждом истинном художнике, тем более в таком непревзойденном мастере, как Лев Николаевич,— технические условия подобного писания, повторяю, были несомненно мучительны, особенно в минуты, когда он касался самых важных и глубоко задевавших его вопросов.

Понятно, что работать мне в таких условиях, в неизвестности, что останется завтра из текста, или какой новый будет вариант, или что имеется в виду дальше, становилось по временам невыносимо. Я испытывал иногда чувство, что живым не останусь, и что конца не будет, и угнаться за всем не хватит сил. «Околею просто-напросто, — думал я, — не дотяну до конца». Я так много работал, но главное в таком постоянном нервном напряжении и в такой суете провел это время, что и впрямь заболел, когда кончилась работа.

Когда закончился роман, не только Лев Николаевич, вероятно, освободился от тяжелых условий подобной срочной работы — нет речи обо мне,— но вздохнула, должно быть, и редакция «Нивы». Только читатель, вероятно, был ненасытен. И надо сказать, что для «Нивы» этот год был одним из особенно важных и выигрышных: шутка ли сказать — дать читателям столь редкое за последние годы наслаждение — долгожданное, новое художественное произведение Толстого! И одно из лучших!

Что касается моих работ, то я встречал впоследствии очень видных людей, которые говорили мне, что в провинции, где они тогда жили, эпохой бывало получение нового номера «Нивы» — с таким нетерпением ждали моих рисунков, не говоря уже о тексте. «Мы на этом воспитывались тогда», — говорили они. Не пристало мне здесь приводить то, что говорилось о моих иллюстрациях в печати, скажу лишь, что самым большим удовлетворением для меня было, когда замечали, что я старался и что мне удалось подняться на высоту художественного понимания и представлений самого автора «Воскресения».

* * *

В записях этих я не дал полную картину возникновения «Воскресения», это задача историков литературы. Не было моей целью также дать точный фактический отчет о моих встречах с Львом Николаевичем во время моего иллюстрирования его романа. Это заняло бы слишком много места и времени. В другой раз, может быть, если еще буду жив... Записи эти возникли в бессонные ночи, когда то одно, то другое воспоминание всплывало из душевных глубин, рвалось наружу, принимало давно забытые, казалось, навсегда ушедшие в прошлое и вновь воскрешенные воображением дорогие образы... Дорогие образы... Дорогой Лев Николаевич... Одно воспоминание влечет за собой другое или указывает на предыдущее — как поводы и следствия чередуются они. И в центре всего он — необъятный, недосягаемый и в то же время такой близкий, человечный. Поводы: теперь мне трудно восстановить начало того или другого разговора, но *как* я помню суть их, *как* помню значительность, глубину этих бесед, касавшихся то религиозно-философских вопросов, то проблем искусства, то общечеловеческих неразрешимых конфликтов.

Несмотря на подчас неожиданную схожесть взглядов и вкусов случалось, что мнения наши расходились, но это делало беседы наши еще живее, еще интереснее. Обсуждение сцен и характеров «Воскресения» часто воодушевляло Льва Николаевича, влекло за собой разговоры и рассказы то серьезного, то анекдотического характера. Я упомянул уже о том, что, зная мою охоту посмеяться, Лев Николаевич часто смешил меня своим неподражаемым юмором. Но и мне удавалось развеселить его. Помню, как его забавляли некоторые мои иллюстрации, например, та, на которой смотритель умоляет дочь перестать разучивать что-то на рояле. Он от души хохотал над этим изображением, так же над моим рисунком «Закуска у Корчагиных», где генерал уплетает устрицы. Но живее всего запомнилось мне впечатление, произведенное на него моей иллюстрацией «Судьи». Еще и сейчас звучит в моих ушах добродушный смех его, в который постепенно переходила ласковая улыбка, появившаяся на его лице при первом взгляде на рисунок. Смех нарастал по мере вглядывания в характерные черты изображенных действующих лиц, особенно толстяка судьи справа: «Ах, как хорошо! Ну и выражение же у этого, боже, как...» — и неудержимый добродушный хохот заливал начатую фразу, а мой рисунок колебался в руках. «Ну, Вы, Леонид Осипович, куда

хуже меня, безжалостнее высмеяли, это жестоко! ха-ха-ха» и т. д. И опять ласковое «прекрасно» и похвалы, которыми чересчур он баловал меня, вообще он как-то особенно был добр ко мне и ценил малейший мой набросок. Большинство же рисунков вызывало в нем очень серьезное и глубокое настроение.

Ввиду осложнения работы над «Воскресением» Лев Николаевич иногда не успевал послать продолжение к очередному номеру «Нивы», и случалось, что неделями журнал появлялся без текста романа. С другой стороны, как только бывали готовы рукописные листы, они быстро пересылались в Питер, там быстро набирались, и гранки тотчас же посылались одновременно Толстому для корректур и мне для ознакомления. Бывали случаи, когда я получал от редакции гранки новых глав, в которых с мастерством, каким владел только Лев Николаевич, изображались сцены, влиявшие на меня так сильно, что трудно было мне воздержаться от их воплощения, хотя корректурные листы были лишь пробные, еще не утвержденные окончательно автором. Как на один из подобных примеров укажу на текст, результатом которого была моя иллюстрация «После экзекуции». Дело было так. Получив гранки новых глав «Воскресения», я был так поражен одной из сильнейших сцен в них, что не мог не остановиться на ней, и всей душой отдался ее воссозданию. Это было описание экзекуции в тюрьме, изображенное Львом Николаевичем с захватывающим мастерством и трагизмом. Конечно, я нарисовал не самую экзекуцию, а сцену после нее (вообще я редко иллюстрировал буквально то или другое «место», а брал свободно любой момент — наиболее интересный, наиболее подходящий для графического изображения, как бы промежуточный, предшествующий какой-либо сцене, или «по поводу» ее как нечто самостоятельное).

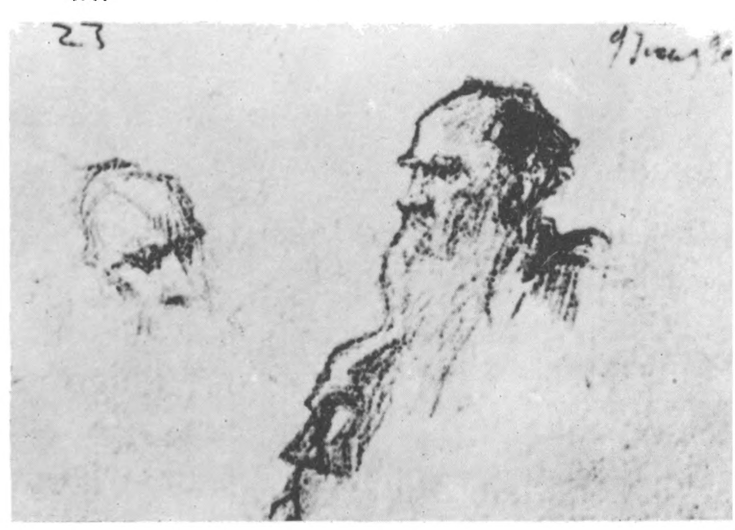
Приношу оригинал в Хамовники (с наступившей зимой Толстые снова переехали в Москву) и показываю его Льву Николаевичу. Обычные, подряд повторяемые похвалы: «Прекрасно, прекрасно...» Голос его дрогнул как всегда, когда от волнения что-то подступало к горлу. Он глядел и глядел на рисунок, на глазах его были слезы. Затем, словно опомнившись и спохватившись, он вдруг ударил себя по лбу и воскликнул: «Да что я наделал! Ведь я послал в «Ниву» просьбу эту главу выпустить совсем. Ах, что я наделал!..» Это было одно из самых сильных толстовских описаний: экзекуция в тюрьме. Однако эстетическое чувство взыскательного художника и та нравственная высота любви и всепрощения, на которой пребывал Толстой в течение создания «Воскресения», вынудили его опустить эту главу. Словно чутьем угадав, что не следует изображать самую экзекуцию — и художественный, и человеческий инстинкт во мне противился этому, — я нарисовал последовавшую за ней сцену.

«Пожалуйста, Лев Николаевич, не думайте об этом, это ничего, пустое», — старался я успокоить его, прося забыть рисунок, который мне ничего не стоит бросить... «Нет, нет, — продолжал он, — ни за что! Ведь это можно поправить: я сейчас же пошлю телеграмму в редакцию «Нивы», чтобы восстановили уничтоженную главу. «Ради бога, не делайте этого, Лев Николаевич!» — взмолился я; было бы безбожно с моей стороны согласиться на такое вмешательство в его художественные планы. Но Лев Николаевич настаивал: «Нет, непременно надо поместить этот рисунок, как прекрасно!.. Вот что я придумал: я пошлю небольшое добавление к главе, предшествующей уничтоженной мною, и в нем упомяну о предстоящей экзекуции, и этим будет оправдано помещение в рассказе этой иллюстрации. Непременно, непременно пошлите ее в «Ниву», это одна из лучших. Как хорошо, ах, как хорошо...» При этом лицо его было мучительно серьезно.

* * *

Толстой с изумительным беспристрастием и объективностью относился к своим собственным достижениям. Однажды я ему показывал одну из моих иллюстраций во время сеанса у

142 Л. Н. Толстой
Зарисовка в Ясной Поляне
1901



Трубецкого*, бывшего тогда преподавателем скульптуры в Училище живописи ваяния и зодчества, где преподавал и я. Трубецкой лепил статуэтку Толстого на лошади в специальной скульптурной мастерской Училища, куда Лев Николаевич каждый раз приезжал на сеансы верхом из Хамовников и прекрасно позировал — все время верхом. Вот я и зашел как-то в мастерскую. Так как роман все рос и рос, менялся и переделывался, а «Нива» иногда запаздывала с присылкой текста, я опасался, что не успею изготовить нужных иллюстраций. Стараясь хоть несколько облегчить трудность предварительным проектированием предстоявших мне работ, я стал расспрашивать Льва Николаевича: «Скоро ли Вы меня в Сибирь сошлете, Лев Николаевич? Я слышал, что у Вас готовятся дальнейшие сцены в Сибири?» «Скоро, скоро, — отвечал Лев Николаевич, — там немного осталось. Я, знаете, — проговорил он, глядя на Трубецкого и на меня, — теперь поступаю с написанным мною вот... как это у Вас, художников, выражаются? — «в общем» — словом, откидываю все ненужное, нагромождения всякие (причем, рукой Лев Николаевич делал наотмашь жесты вправо и влево, как бы отсекая что-то лишнее, как бы обтесывая что-то), опускаю, опускаю неважное... Да, — скоро, скоро».

Много писалось о методах творчества Толстого, о его манере писать. И вот вспоминается зима. Мы встретились как-то около Девичьего поля. Лев Николаевич — в тулупе, в сапогах. Скрип бодрых шагов. Бодрый весь: — «Скажите, как Вы работаете? Так же ли? — Я ужасно туго работаю». Я не помню, что и как я ему ответил, но запомнил его сетование на то, каким трудным подчас бывает процесс творчества. И что особенно меня — тогда еще совсем молодого художника — поразило, это то, что такой великий писатель, с мировой славой снисходит до *такого* разговора с начинающим, ставит его рядом с собой и спрашивает: «Ну, а у Вас — то же?»...

Или как в тот раз, когда я пришел в Хамовники, и Лев Николаевич встретил меня словами: «Плохо сейчас идет работа. Никак не могу снова подняться на необходимую высоту — на ту высоту, на которой художественное творчество легко дается. Вы это у себя, должно быть, тоже знаете. А я вот в третьей части много написал и совсем ненужное, лишнее. И вот, знаете, я стал отбрасывать ненужное, несущественное — детали некоторые, чтобы получить «общее» (и снова, как в мастерской Трубецкого, Лев Николаевич стал наглядно движениями руки показывать акт обрубания), и стало лучше. Вот прочтете...»

* * *

Наконец, печатание «Воскресения» в периодических журналах закончилось. Кончились волнения, испытания, страхи. Но кончилось также нечто другое. И, возможно, что болезнь моя была не только последствием физического и нервного переутомления: быть может, она была реакцией на внезапно наступившую тишину, на опустошающий конец блаженства, каким было, может быть, даже не осознанное мною чувство неразрывности с Толстым, пока он писал «Воскресение» и пока длилось непосредственное, постоянное общение с ним, обусловленное моей работой — моими рисунками к его произведению.

Об успехе «Воскресения», о сенсации, произведенной этим трудом Толстого, говорить не приходится. Но и мой личный успех превзошел все мои ожидания — о нем достаточно говорило в свое время бесконечное количество статей, фельетонов и т. п. в русской и иностранной печати.

Сбылось, между прочим, предсказание Льва Николаевича, когда он утешал меня по поводу самых первых, особенно скверных репродукций с моих работ. Он говорил тогда, что несомненно в отдельных изданиях книги и воспроизведения моих рисунков будут хорошие. Началось печатание в разных странах отдельных иллюстрированных изданий «Воскресения», и точно, репродукции были куда лучше первоначальных. Высшим, в этом смысле, достижением было прекрасное издание Ф. Гендерсона в 1900 году в Лондоне. Репродукции моих иллюстраций были превосходны в этом — лучшем из всех — издании «Воскресения».

Сбылось и второе пророчество Льва Николаевича, которым он хотел подбодрить меня, стараясь прогнать мои мрачные мысли: «Не огорчайтесь, Леонид Осипович: на выставке, где Вы покажете Ваши иллюстрации, их оценят, и увидят разницу между репродукциями и оригиналами».

И действительно, рисунки эти были выставлены в русском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. В связи с этим вспоминаю, что вышеназванный издатель Ф. Гендерсон, который был в большом восторге от моих иллюстраций, узнав из моего делового письма,

что я собираюсь в Париж, выразил желание познакомиться со мной лично. Он приехал из Лондона на один день в Париж, и мы встретились на выставке, где от нашей Академии художеств показаны были все 33 иллюстрации к «Воскресению». Мне было очень приятно познакомиться с господином Гендерсоном, но... оказалось, что лишь с большим трудом мы могли объясняться друг с другом: он едва говорил и понимал по-французски, я знал всего несколько английских слов...

Между прочим, как ни трудно было, я все же понял, что, увлеченный моими рисунками, он задумал, если бы еще у меня были работы к другим произведениям Толстого, выпустить серию этих произведений с моими иллюстрациями, назвав ее «Пастернаковским изданием»*. Я обещал ему прислать уже имеющиеся, а также, если позволит время, сделать новые рисунки к произведениям Толстого. И вот на совести у меня остался грех — я оказался виноватым перед ним и нелюбезным, ибо, приехав в Москву, не то что забыл свое обещание, но все как-то не выходило за недосугом, и я так и не смог заняться этим.

В заключение скажу, что самое ценное подтверждение пророческих слов Льва Николаевича нашел я в обращенных ко мне строках другого великого русского художника, в присланном мне из Финляндии письме Ильи Ефимовича Репина: «...Двадцать семь лет прошло; и передо мною как сейчас на Парижской выставке целая серия Ваших великолепных иллюстраций к «Воскресению» Толстого. Случилось, что я был в обществе жюри, мы стояли перед Вашими иллюстрациями, и все, все хвалили с неподдельным восхищением Ваши труды... дивная коллекция. Ах, хотелось бы повидать Вас и пожать руку...»

* * *

Если собрать все то, что мною было сделано кистью и карандашом или иной техникой из относящегося к Толстому, к его окружающим или к его произведениям, разбросанное по разным столичным музеям и частным коллекциям, то получился бы, в сущности, некий облик Толстого или пластически выраженные мои воспоминания о нем. У меня и было давно уже намерение все это собрать и в художественном воспроизведении выпустить в свет как исторически ценный материал современности.

Но годы шли, и все труднее и труднее становилось — а сейчас технически и совсем невозможно стало — осуществить, хотя бы приблизительно, эту мечту.

Многое, что сопровождало эти работы в течение всего моего близкого знакомства с Толстым, все эпизодическое, факты повседневной жизни, происшествия, особенности некоторых встреч, психологические нюансы, все когда-либо произнесенное им — от как бы мимоходом оброненных замечаний до глубоких мыслей его — для всего этого, конечно, уже нужно слово; только слово может дополнить многочисленные мои художественные воплощения Толстого и его произведений.

Ретроспективно мне трудно с неоспоримой точностью восстановить то время в хронологическом порядке. Тем не менее, построение этой

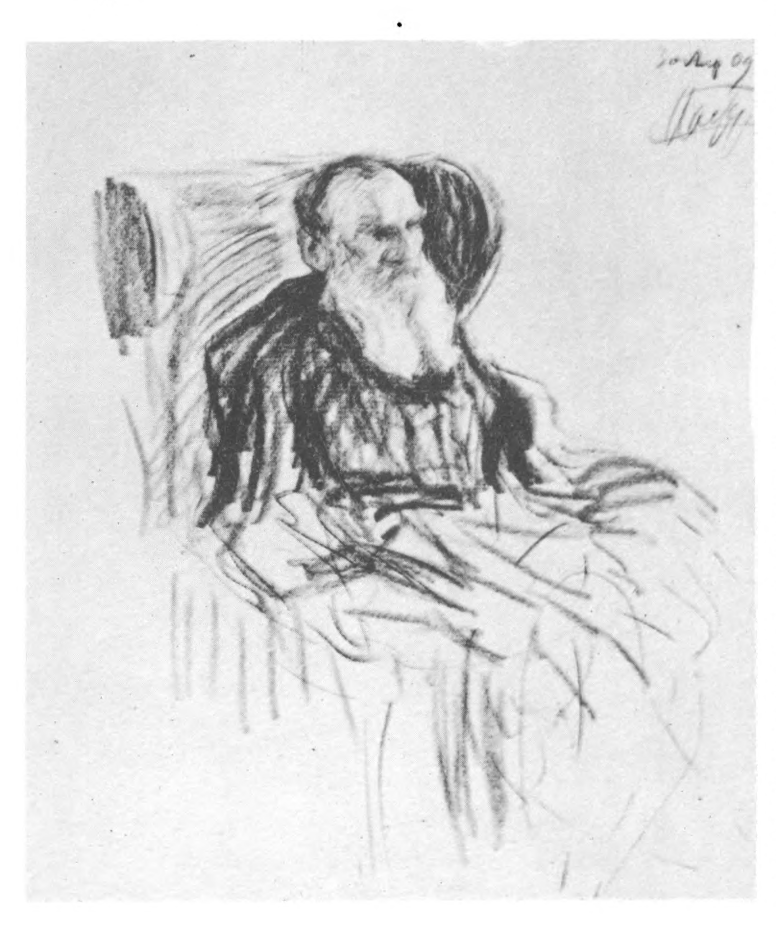
143 С. А. Толстая
Ясная поляна
1909

главы, как и предыдущих, будет основано на принципе последовательности во времени и — поскольку память и имеющиеся данные позволят — с указанием дат.

* * *

Недавно я нашел у себя черновик письма Валентину Федоровичу Булгакову* следующего содержания: «...Не помню, говорил ли я Вам, что Лев Николаевич однажды рисовал меня с натуры? Оригинальный этот рисунок его и любопытнейший, редчайший, а может быть, и единственный (не помню, но мне, кажется, не приходилось видеть каких-либо других его портретных рисунков) образец несомненных для меня пластических его способностей я, конечно, храню у себя до сих пор как драгоценнейшую память о нем и реликвию. Когда-то шутка, сейчас этот клочок бумаги, на котором дорогой Лев Николаевич, будучи хорошо настроен, силился передать черты моего лица, бесценнейший предмет не только для меня и моей семьи; он представляет несомненно интерес для всех любящих его и чтущих малейшее проявление его личности. Я решил рисунок этот, зачеркнутый рукой самого Льва Николаевича — взыскательного автора, передать Вам в Музей от меня ко дню его открытия...»

144 Л. Н. Толстой в кресле
(После болезни) Ясная Поляна
1909



Рисунок, отданный мною Валентину Федоровичу Булгакову, сделан на серой обложке какой-то книжки или брошюры. Вверху моей рукой сделана надпись: «Ясная Поляна, 8 октября 1898 г. Рисунок Л. Н. Толстого с меня (вечером)» и моя подпись. Нижняя половина этого листа оторвана, на ней рисунок женской головы с моей пометкой: «Рисунок Льва Львовича Толстого». Это Лев Львович рисовал портрет с Татьяны Львовны. Вот как было дело. Во время моего посещения Ясной Поляны для чтения рукописи «Воскресения» мы собирались наверху, в белой зале, после дневных занятий, делились впечатлениями за прошедший день, болтали, иногда рисовали. В один из таких вечеров Лев Николаевич после дневной, видимо, удачной работы был в особенно прекрасном настроении, весело что-то рассказывал, вообще, как говорится, был в ударе. Кроме него, Татьяны Львовны и меня самого, был еще с нами гостивший в Ясной Лев Львович. Софья Андреевна была в Москве. Я, кажется, рисовал Татьяну Львовну. Вдруг Лев Николаевич воскликнул: «Давайте рисовать портреты друг с друга!»— и на обложке первой попавшейся книжки, лежавшей перед ним, стал рисовать меня. Делая контуры наброска, он зорко вглядывался в черты моего лица и, нажимая карандашом на бумагу, силился передать их в энергичных и быстрых штрихах. Я рисовал Татьяну Львовну, она — отца, а на оторванной нижней половине обложки Лев Львович тоже рисовал сестру. Улыбка Льва Николаевича постепенно переходила в серьезное, сосредоточенное выражение... Меня страшно интересовало, что получится и как он одолеет задачу. Через несколько минут Лев Николаевич воскликнул: «Ну, нет!»,— расхохотался и, прежде чем я успел подойти к нему, стал перечеркивать нарисованный им мой профиль, видимо, чувствуя, что не то вышло, что ему хотелось. Признаюсь, я не ожидал этого: по-моему, должно быть, он когда-то рисовал. Конечно, о портрете, т. е. о сходстве не могло быть речи, но рисунок сам по себе, особенно в исполнении Льва Николаевича, был интересен, а мне лично дорог еще тем, что Лев Николаевич на нем старался изобразить меня. Я решил сохранить его и, сорвав обложку с перечеркнутым рисунком, взял его себе на память*. Вместе с ним хранились у меня два листка с рисунками Татьяны Львовны. Один, между прочим, очень

удачный, прекрасный — с отца, другой — с меня и еще с кого-то, сделанный на следующий вечер, 9 октября. Эти листки, а также мой набросок с Татьяны Львовны, также, вероятно, хранятся в музее, т. к. у меня их больше нет. В тот вечер, когда я вглядывался в рисующего Льва Николаевича, мне казалось, что я вижу его таким, каким он, должно быть, был в молодости.

* * *

Мы сидели втроем — Лев Николаевич, Татьяна Львовна и я — в одной из комнат нижнего этажа Яснополянского дома, окнами выходившей в парк. Вечерело. За окнами — осенний пасмурный пейзаж, накрапывающий дождик, в комнате — та особая, свойственная надвигающимся сумеркам атмосфера, которая настраивает на воспоминания о прошлом. Мы перебирали подробности прочитанного мною за день из «Воскресения» и, как обычно, обменивались замечаниями по поводу того или иного из прочитанного. Лев Николаевич был в чудесном расположении духа, острил, шутил и т. д., значит, писалось нынче хорошо. Софья Андреевна по делам уехала на несколько дней в Москву, и Татьяна Львовна вела хозяйство. При Софье Андреевне стол был двоякий: для одной части семьи готовили исключительно вегетарианские блюда, для другой, включавшей и Софью Андреевну, и для гостей — стол был обычный, мясной. Собираясь уходить, чтобы распорядиться по хозяйству, Татьяна Львовна обратилась ко мне: «Что же Вам, Леонид Осипович, заказать на завтра к обеду?» Я стал отказываться от специальных для меня блюд, охотно соглашаясь присоединиться к тем, кому подавался вегетарианский обед. «А ты, Таня, вели Леониду Осиповичу на завтра молодого фазана зажарить»,— проговорил Лев Николаевич с добродушной иронией. Мы все рассмеялись. Облокотившись рукой о колено ноги, поставленной на низкий стул, он глядел в окно на парк, на лес и, прищуриваясь, словно вглядываясь в невидимое далекое прошлое, улыбаясь, растягивая слова, говорил: «Эх, и я был молодой... и Кавказ был молодой... и фазаны были молодые...» Затем он встал со стула, постоял с минуту, взглянул на нас и, словно вернувшись к действительности, рассмеялся, и все мы разошлись по своим углам. Тон Льва Николаевича, когда он произносил эти слова, был непривычный, с отзвуком пережитого, далекого и чего-то хорошего, и воскрешенная его воспоминанием картина юга, солнца и красок внезапно наполнила комнату. Все это было до того исключительно своей неожиданностью, так необычно и выразительно, что я навсегда запомнил и это общее настроение, преобразившее комнату, и особенное выражение лица его, и милые его слова.

* * *

Находясь в Ясной для ознакомления с содержанием «Воскресения», я должен был на несколько дней прервать чтение, т. к. собирался по делу в Москву. Лев Николаевич, по-видимому, знал это, так как перед самым моим отъездом зашел в мою комнату, хорошо настроенный, с письмом в руке: «Вот, Леонид Осипович, пожалуйста, если это не затруднит Вас, передайте дома это письмо Соне» (графиня была как раз в Москве по делу). Тон, которым это было сказано, особенное, мягкое выражение лица, искренняя нежность, звучавшая в голосе — именно не Софье Андреевне, а Соне,— говорили столько, что все это навсегда запомнилось мне. Я был польщен и тронут тем, что, передавая мне письмо, Лев Николаевич удостоил меня быть как бы свидетелем выражения его глубокого и подлинного чувства. И незабываемым на всю жизнь остался тот внутренний свет, каким просияло его лицо, когда он произносил имя жены.

Раз коснувшись этой темы, не могу пройти молчанием трагедии в семейной жизни Льва Николаевича и Софьи Андреевны, трагедии двух людей, любивших друг друга так полно, так глубоко, с таким совершенным пониманием.

С внешней стороны всякому, кому случалось короткое время бывать в Ясной Поляне, могло казаться, что семейная жизнь их была, должна быть на редкость гармоничной — до самой старости. И родители и дети жили в обоюдной любви и согласии, и — внешне и внутренне — предпосылки для счастливой жизни были налицо. А между тем, оба были участниками серьезной драмы, обоим иногда не под силу становилось в трагических ролях, назначенных не судьбой, не внешними обстоятельствами: роли эти с роковой необходимостью создавались в них самих из полных противоречий источников их собственного бытия. Не стану говорить о внутреннем пути Льва Николаевича — все это достаточно известно. Но с каким вар-

варским безразличием отнеслась современность к непомерным страданиям этой женщины, вытекавшим из ее сложной, полной конфликтов натуры и из неимоверно трудной задачи — быть женой гениального человека с еще более сложным характером, исключительным по совокупности противоречивых устремлений. Но что сказать о некоторых, так называемых, друзьях Толстого, которые, зная, как дорога была ему Софья Андреевна и как он любил ее (чего никто из знавших Толстого не стал бы отрицать), о тех людях, близких Льву Николаевичу, уважавших и якобы любивших его, которые поносили ее публично при жизни Льва Николаевича и причиняли ему несказанную боль? С совершенным отсутствием такта, с прямолинейностью людей, ограниченных и грубых, вторгались они в семейную жизнь Толстого. Сколько ран нанесли они взаимоотношениям супругов! И как было им, этим недалеким «последователям», угнаться за полетом мыслей Толстого, как понять вулканический темперамент его, как охватить громадный диапазон чувств его к жене, сложность их отношений? Невольно, как определение этих лиц, сыгравших такую безобразную роль в осложнении супружеских отношений Толстого и его жены, напрашивается придуманное кем-то выражение «антиусилители»: так безоговорочно старались они «усилить» учение Толстого, что превращали его в прямую противоположность — в свою собственную антитезу... Мне рассказывали (я не читал), что нашлись люди, в свое время пользовавшиеся радушием и гостеприимством Толстых, считавшиеся, стало быть, не только друзьями дома, но особенно и друзьями Льва Николаевича, которые впоследствии, после смерти Софьи Андреевны, сочли нужным предательски выступить против нее в прессе. Последователи Толстого!.. Смею думать, что люди эти, поведение которых нельзя объяснить только глупостью, если бы они хотя бы в малой мере прониклись главным смыслом его учения о любви и всепрощении, не стали бы сводить с ней счетов, забыли бы существовавшие при жизни ее разногласия между нею и ими и этим принесли бы больше радости и покоя душе Льва Николаевича на том свете, чем своей «последовательностью» и тем, что обливали помоями память Софьи Андреевны...

Из моих собственных наблюдений за время знакомства с домом Толстых я должен сказать, что при всем внешнем сходстве ее с сотнями женщин, в особенности женщин аристократических кругов с их хорошими и дурными качествами, она во многих отношениях была крупным, выдающимся человеком — в пару Льву Николаевичу благодаря критической способности, с которой она разбиралась в произведениях искусств и которая давала ей возможность помогать ему в его литературной работе. Помогала она ему и в буквальном смысле, как, например, когда чуть ли не до десяти раз переписывала «Войну и мир». Родила и выкормила тринадцать душ детей. Сколько горя, сколько отчаяния испытала она, когда они умирали в младенчестве... Сколько волнений и тревог, сколько бессонных ночей, когда они бывали больны! Сколько забот и хлопот и работы с взращиванием и с воспитанием их!.. Какая светская женщина отказалась бы, как отказалась она, от прелестей света при блестящем положении знаменитого мужа?

Софья Андреевна сама по себе была крупной личностью. Но женщины вообще более консервативны. И быт и привычки той среды, в которой она воспитывалась, были так сильны, что не давали ей подняться над некоторыми условностями. Но не только эти внешние путы удерживали ее от высот, к которым тянулся Лев Николаевич, нечто более сильное — ее материнский инстинкт не давал ей уйти от повседневностей жизни, от привязанности к детям, служения им и их нуждам.

Чтобы разобраться в этой трагедии, надо бы исписать книгу. Надо пожалеть не только Льва Николаевича, но и ее, несомненно, неуравновешенную, но и необыкновенную, недюжинную спутницу и помощницу. Душевное состояние нервной и впечатлительной Софьи Андреевны, обостряясь сложностью ее взаимоотношений со Львом Николаевичем, подчас доводило ее до границ психоза. Мне даже кажется, что если бы в то время существовало уже лечение психоанализом, этот метод был бы наиболее успешным в применении к ней, и что удалось бы восстановить ее душевное равновесие, восстановить расшатанное здоровье, и этим облегчить жизнь и Льву Николаевичу, и семье, и ей самой.

В конце девяностых годов прошлого века явился ко мне однажды представитель какой-то американской религиозной секты. Пришел по чьей-то рекомендации и просил помочь ему в собирании материалов: он-де собирается написать книгу о Толстом, его жизни, религиозных стремлениях, учении и т. д. Послан он ежемесячным иллюстрированным журналом этой духовной секты. Имя журнала было, кажется, насколько помню,— «Outlook». Он-де



145 Л. Н. Толстой
с дочерью Татьяной Львовной
среди крестьян
1903

пастор и писатель. Так, с виду — ничего себе, но его «духовность» и «пасторство» были немного подозрительны. Огненный цвет волос и бородки наводил на размышление о том, что «Rufus rare bonus, sed si bonus — valde bonus». Когда он говорил — прямо Франциск Ассизский, особенно когда говорил о Толстом и его учении. Впрочем, говорил не он, а я: он только все больше расспрашивал. Дать какие-либо рекомендации к Толстому ему, которого я совершенно не знал, я не решался. К тому же Лев Николаевич был не совсем здоров в те дни, да и предварительное его посещение Хамовников оказалось безуспешным — его не приняли, не допустили к Льву Николаевичу. Софье Андреевне, оберегавшей Льва Николаевича, особенно когда ему нездоровилось, он показался подозрительным, несимпатичным и назойливым. Но это обстоятельство его не смутило. Он, что называется, насел на меня, и своим интервью надоел мне порядочно. Между тем, мои акварели из жизни Толстого были готовы, он был в восторге, взял их перед отъездом в Америку, чтобы отослать их в «Outlook» для репродукции. Гонорар мой, сказал он, будет немедленно мне прислан, а также оригиналы-акварели будут тотчас же возвращены. На прощание он подарил мне свой карманный «Кодак» (тогда еще рублей тридцать стоил новый аппарат), и этим дело кончилось... Обещанного порядочного гонорара за мои акварели я так и не видел... Зато я получил от него один экземпляр его книги: «его» книги (с моими иллюстрациями), целиком почти составленной из моих рассказов, впечатлений и наблюдений из жизни и творчества Толстого. Правда, в конце предисловия он не преминул поблагодарить меня за использованную им мою помощь при составлении текста и т. д. в этом роде. Книгу эту я подарил Толстовскому музею (название ее, кажется: «Tolstoy's Life and Work, by Dr. St., New York»), а «Кодак»—моему младшему сыну. Вспоминая этот случай, я невольно восприни-

маю его как нелепый эпизод под заглавием: «Как пишутся книги о Толстом».

* * *

Это было, должно быть, в 1900 году. Я как-то был в Хамовниках к вечернему чаю у Льва Николаевича. Как всегда, было несколько человек гостей. Мы сидели за столом. Лев Николаевич в очень хорошем настроении принес из кабинета и подарил мне только что полученную им серию моих впервые прекрасно репродуцированных иллюстраций к «Воскресению». Он рассказал, что только что получил этот набор от Черткова из Лондона. Это было издание Ф. Гендерсона в Лондоне 1900 года, о котором я уже упоминал раньше. Мне иллюстрации, конечно, очень понравились — несравненно лучше исполнены, чем у нас в Петербурге или где-либо до этого (да и впоследствии ни в одном иллюстрированном издании «Воскресения» не было таких безукоризненных репродукций). «Ну, давайте проэкзаменуем Вас,— проговорил Лев Николаевич — давайте баллы ставить за каждый рисунок! Вот за эту — пять с плюсом; за эту — тоже пять с плюсом, за эту, пожалуй, пять» и т. д., и тут же стал карандашом надписывать на каждой репродукции соответствующий по его мнению балл. За небольшим исключением все почти рисунки, к радости моей, получили высшие отметки. Все эти репродукции с баллами Льва Николаевича на них находятся в Толстовском музее* в Москве.

* * *

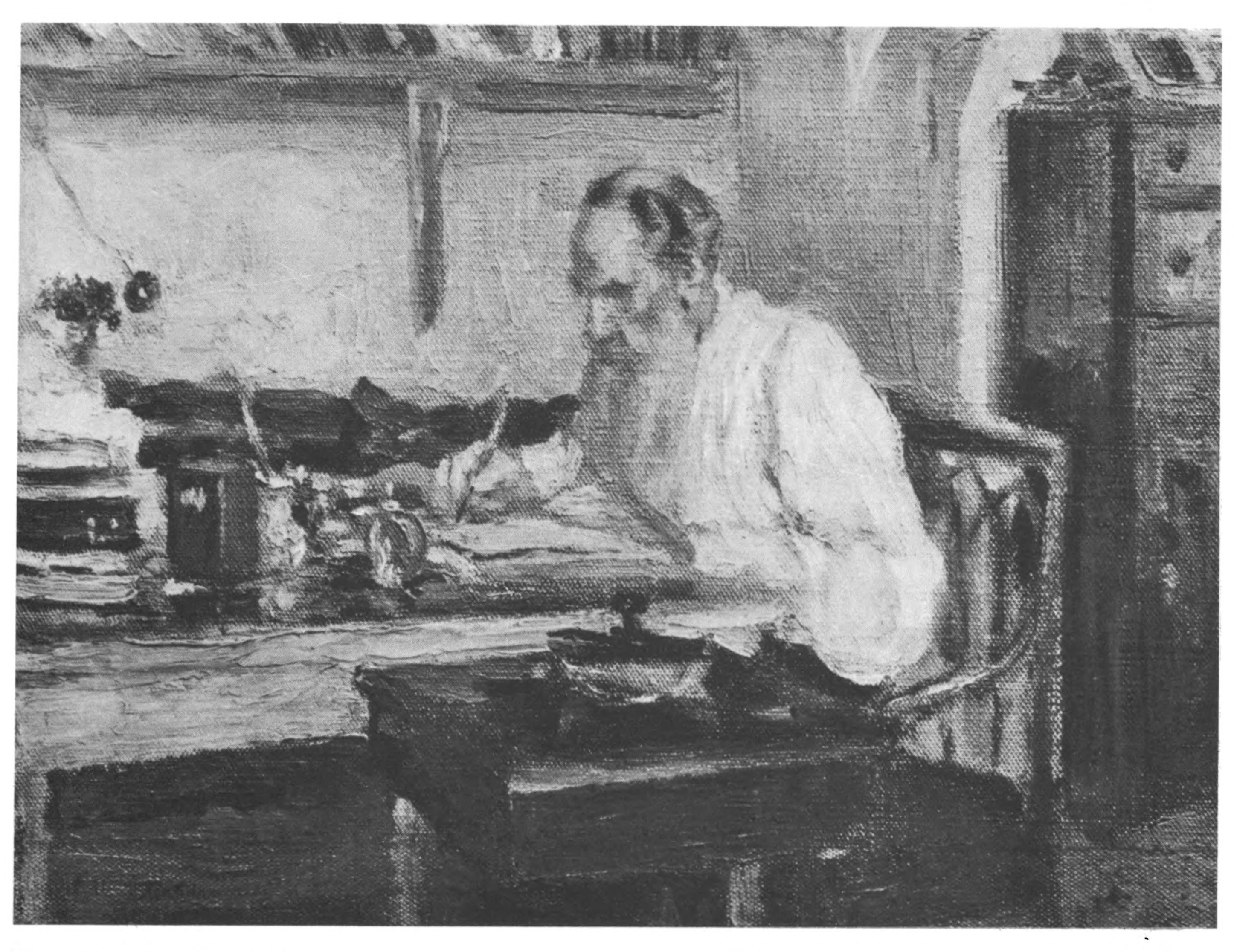
Я был у Толстых в Хамовниках и собирался уже уходить, когда оказалось, что Льву Николаевичу тоже нужно было в город, и мы вышли вместе. Пройдя мимо двух-трех домов по переулку, в котором жили Толстые (один из них был, кажется, фабрикой или пивным заводом), я не заметил, что Лев Николаевич отстал, и продолжал начатый разговор, думая, что он идет рядом со мной. Вдруг он издал какой-то странный звук, словно воскликнул в изумлении. Я невольно оглянулся — и увидал, что Лев Николаевич остановился у окна дома, мимо которого мы только что прошли. Я подошел к нему: Лев Николаевич, сияющий, стоял перед окном, захваченный представившимся ему зрелищем. Оказалось, что это были две мартышки в окне, и Лев Николаевич переглядывался с ними точь-в-точь, как все мы, бывало, в детстве — с особым любопытством и с светящимися улыбкой глазами. «Вот они, наши праотцы-то! А какие замечательные!»— проговорил он, и долго мы не могли оторваться от курьезного зрелища кувыркавшихся в окне мартышек. Затем пошли дальше, продолжая прерванный разговор. Но незначительный этот случай почему-то живо запомнился мне. Он был звеном в ряде наблюдений, приведших меня к заключению, что у всех крупных, творчески выдающихся людей есть одна общая черта: почти детское восприятие мира, словно каждый раз впервые встречаются они с его проявлениями. С этой вечно юной готовностью поддаваться действию все новых и новых откровений сочетаются какое-то, я бы сказал, веселое, именно детски-радостное любопытство, склонность общения со всем живым. А что это — как не отзывчивость творческого духа, интерес ко всем явлениям окружающего?!

Чем иным, как не этим постоянным влечением к малейшему проявлению живого начала мира, объяснить то, что Толстой, которого невольно все мы в воображении своем рисуем себе серьезным и сосредоточенным, суровым и строгим, далеким от всего мелкого, что этот неприступный Толстой с такой детской непосредственностью поддавался очарованию трогательного и смешного?..

* * *

Прихожу как-то раз к Льву Николаевичу, здороваемся: «А Вы опять еще больше поседели! В следующий раз придете — будете совсем белый!..» — пошутил он. Лев Николаевич, по натуре любивший юмор, шутку, изумительно читал вслух юмористические вещи. Помню, как однажды вечером за чаем он читал А. К. Толстого (забыл точное название произведения, кажется, «Прием у начальника»), читал с таким комизмом смешные места, что все мы покатывались со смеху. Зная, как я реагирую на все комическое, Лев Николаевич часто смешил меня анекдотами, забавными рассказами и удивлял непревзойденным своим даром подражания. Но всегда все это было овеяно каким-то добродушием, никогда остроумные или иронические замечания его не переходили в ядовитые сарказмы, как у людей холодных или жестоких. С другой стороны, и его веселили мои пародии и карикатуры, о чем я уже упоминал.

Однажды он рассказал мне, как — еще до знакомства со мною — он хохотал над одним моим рисунком, на котором изображен был



146 Л. Н. Толстой. За работой
Эскиз к картине
1901

толстяк-гурман: на благотворительном вечере в буфете он «ест в пользу голодающих». Но Толстой еще до нашей встречи был знаком и с серьезными моими работами, появлявшимися на выставках передвижников, с рисунками в иллюстрированных журналах (главным образом, в «Артисте») и т. д.

Во время наших «прогулок» по белому залу мы, бывало, разговаривали на самые разнообразные темы. Однажды, помню, мы коснулись искусства Чарльза Диккенса. Как я сожалею теперь, что не знал его тогда лучше! Лет двадцать спустя сын мой Борис дал мне «Повесть о двух городах» Диккенса. Читая ее, я снова переживал те незабываемые часы в Ясной Поляне, и энтузиазм Толстого, когда он говорил о Диккенсе, был воскрешен в памяти страницами «Повести о двух городах»... Между тем, я даже не знаю, читал ли он именно это произведение? Помню смутно, что он говорил о «Крошке Доррит» и о других его книгах. Ах, если б я мог тогда поделиться с ним моим упоением бессмертным шедевром Диккенса.

Иногда наши размышления принимали «профессиональный» характер. Мы говорили о различных возможностях изображения особенностей разных человеческих типов. Так, помню, заговорив о Катюше, мы в один голос заметили, что характерная особенность пьющих запоем, как Катюша, в том, что припухают глаза; были и другие наблюдения такого рода.

Время от времени, естественно, мы пускались в дискуссии об искусстве. Толстой выразил свои взгляды в известной статье «Что такое искусство», и я не стану здесь касаться этого вопроса. Скажу лишь, что в общем Лев Николаевич очень, по-видимому, любил изобразительное искусство и не только любил, но и высказывал такое понимание и такую изысканность вкуса, что наслаждением бывало слушать его суждения. Лев Николаевич больше любил рисунок, а живопись его не так интересовала («богатые, широкие и тяжелые золотые рамы»). Между

тем, вспоминается мне, что когда мы однажды просматривали книгу по истории искусства с одноцветными репродукциями, нам казалось, что чего-то недостает. Прекрасные фотографии с картин не вполне удовлетворяли нас. Толстой заметил, что «отсутствует что-то, что-то главное...», «и это колорит, сопровождающий форму»,— добавил я. Без красок даже эти превосходные репродукции казались нам безжизненными.

Я скажу еще несколько слов о взглядах Толстого на искусство в другом месте в связи с одним его рассказом, который я иллюстрировал в 1904 году.

* * *

В 1901 году Люксембургский музей* в Париже пяти русским художникам — Репину, Серову, К. Коровину, Малявину и мне — заказал написать по картине из русской жизни для музея.

Как самый интересный русский сюжет я избрал Толстого в семейной обстановке и исполнил картину в искусственном вечернем освещении пастелью. Перед отправкой в Париж картина эта была выставлена на выставке «Мира искусств» в Петербурге, где ее увидел великий князь Георгий Александрович и пожелал приобрести для музея Александра III. Как ни лестно мне было быть в сообществе с лучшими русскими художниками, избранными Люксембургским музеем, я предпочел, чтобы картина осталась в России, и утешался мыслью, что одна моя картина «Накануне экзаменов» уже находилась в Люксембургском музее, приобретенная для него французским правительством на Всемирной парижской выставке в 1900 году.

Между прочим, поскольку помню, не состоялся также заказ остальным четырем художникам, но почему, мне так и осталось неизвестным.

* * *

Итак, я стал делать этюды и наброски для моей картины «Толстой в кругу семьи», когда представлялась возможность, стараясь не утруждать Льва Николаевича специальным позированием — на прогулках, за работой или когда мы собирались в гостиной после вечернего чая. Он был всегда очень добр и предупредителен, сам предлагал «посидеть», когда бывал свободен и приходил после работы наверх в белый зал: «Ну как прикажете? Как Вам надо? Кажется, так?..» и садился, принимая приблизительно то положение, в котором я зарисовывал его накануне. Забавны бывали его восклицания, вроде «Как он затылок мой ловко сделал!» и др.,— к сожалению, не записывал его живых комментариев, когда он глядел на мои эскизы.

Я был так поглощен своей работой, так интенсивно наблюдал за Львом Николаевичем и его окружением лишь с художественной стороны, т. е. с точки зрения пластической, композиционной, что все эпизодическое только отдельными отрывками всплывает в памяти. Вот несколько сцен, относящихся к тому периоду, главным образом, в Ясной Поляне.

* * *

В моей монографии репродуцирован рисунок-набросок с *двумя Толстыми*. Произошло это следующим образом. Вечером Лев Николаевич имел обыкновение приходить наверх в белый зал смотреть почту. Он только что зашел в комнату и подошел к столу, за которым сидела Татьяна Львовна, сортировавшая почту стопками. За круглым столом под лампой обыкновенно работала (шила что-нибудь) Софья Андреевна. Это была очень живописная группа, и я ее зарисовал. Но едва успел я кончить, как Лев Николаевич, не заметив даже, что я его набрасываю, — только тогда и ценен набросок своей естественностью, «не позированием» — отошел от стола и сел, как обыкновенно, с другой стороны на стул — слушать содержание полученных со всего света писем, которые всегда ему читала Татьяна Львовна. Я тут же зарисовал Льва Николаевича, как он обычно сидел. Эта интимная группа мне очень понравилась, и этот набросок я взял как основу для будущей моей, предназначенной для Люксембурга, картины. Этот рисунок с натуры, т. е. первоначальный эскиз «с двумя Толстыми» я подарил Софье Андреевне, и он, вероятно, находится в Толстовском музее*.

* * *

В одно прекрасное солнечное утро Лев Николаевич сидел со мною на балконе, когда я кончал свой утренний завтрак. На душе было хорошо, светло, как это солнечное утро. Усиливалось мое радостное настроение от предстоящего — первого, кажется,— сеанса портретирования Толстого с натуры. Лев Николаевич тоже был в духе, и мы мирно разговаривали. Вдруг со стороны въезда в Ясную Поляну раздались



147 Репейник
Рисунок к повести
Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»
1908

бубенчики тройки, которая, не подъехав к дому, остановилась на полдороге. Сквозь березки видно было, как из извозчичьей тройки вышел элегантно одетый господин. Помимо модного костюма, резавшего глаза контрастом с тихой красивой природой и этим утром, особенно смешное, убийственное впечатление производил красовавшийся на его голове цилиндр... Еще издали я увидел по всему силуэту, что «парижанин»* этот — мой несомненный компатриот. Не доходя до дома, он поздоровался, сняв цилиндр в нашу сторону и относя поклон к нам обоим, но по тому, как он держал в руке запечатанный конверт, я уже знал, что мне готовится неприятность и сразу у меня упало сердце!..

Оказалось, что мой близкий друг узнал, должно быть, из газет, что я в гостях в Ясной Поляне, и «парижанин», услыхав об этом от него, которого он, очевидно, тоже знал, решил, что представляется редкий случай и пристал к нему, прося дать ко мне письмо,— «а уж на месте как-нибудь все устроится...»

Когда он передал мне письмо, я поспешно прочел его и упрекнул приезжего за бестактность: появиться, не спросив хозяев, можно ли приехать в Ясную и будет ли Лев Николаевич позировать для бюста, который он желал вылепить. И главное, что выходит, будто я и он («парижанин») так сговорились заранее — хитро использовать мое пребывание в Ясной Поляне (тогда как я даже не знал его) и т. д. и т. д. К тому же надо знать, есть ли где поместить его в доме... Он: «Я уже устроился у мужика, нанял себе на деревне; и вообще — ну, не удалось мне... Qui ne risque, ne gagne pas»[1]. Он спекулировал на том, что воспитанность и мягкосердечие Льва Николаевича уступят наконец, а пока что он стал лепить бюст Софьи Андреевны. После его приезда, на второй или третий день, Лев Николаевич, отправляясь к себе после утреннего завтрака, сказал: «Вот я иду к себе работать, и Леонид Осипович рисует меня сбоку,— можете как-нибудь устроиться, чтобы и Вы могли воспользоваться». Словом, как ни неудобно это было и Льву Николаевичу и мне, но «qui ne risque» и т. д.,— он счел, что если «гонят тебя в дверь, пролезай в окно»,.. а в конечном результате — один из недурных бюстов Льва Николаевича в Толстовском музее:

Между прочим, здесь следует упомянуть, что не надо слушаться советов посторонних людей.

[1] Кто не рискует, тот не зарабатывает (*франц.*)

Помню, что когда он лепил бюст Софьи Андреевны, подходили домашние: «Ах, нос велик» — скульптор слушается и убавляет нос; но вот подходит другой член семьи: «Нос слишком короток» — он удлиняет нос... и бюст не удается.

* * *

Однажды перед обедом мы сидели в саду, в тени, за накрытым столом. Среди гостей припоминаю Цингера. Жара. Подходит с прогулки Лев Николаевич, с палкой, в белой рубахе, блуза летняя перекинута через плечо, на голове — курьезная соломенная шляпа. «Удивительно, какой гипноз с этим Шекспиром!» — воскликнул он и — к сожалению, не помню дословно — высказал беспощадную критику на Шекспира. Софья Андреевна: «Ну, Левушка, это ты только, чтобы пооригинальничать...», «наперекор всему свету», и в этом роде, как обычно, не стесняясь посторонних, откровенно и искренне выражала свои мысли и убеждения.

* * *

Через несколько лет после выхода «Воскресения» Экспедиция заготовления государственных бумаг обратилась ко мне с просьбой принять участие в серии народных иллюстрированных изданий. Эта Экспедиция славилась прекрасными репродукционными мастерскими, лучшими в стране по художественному воспроизведению и печати. В этой серии приняли участие лучшие русские художники, начиная с Репина, Серова, Бенуа и т. д.

Без улыбки нельзя вспомнить об этом «культурном предприятии» Министерства финансов — на почве... водочной монополии. Предполагалось выпустить массовое дешевое издание народных рассказов лучших наших авторов с иллюстрациями в прекрасном воспроизведении. Это было задумано с целью борьбы с пьянством. Затея эта, основанная на непревзойденном парадоксе, состояла в следующем: покупавший в «казенной монопольке», т. е. в водочной лавке, бутылку водки («мерзавчика»), тут же за 2—3 копейки мог получить лучший рассказ с прекрасными иллюстрациями как «культурное оружие» в борьбе с народным пьянством; таким образом, пьющий водку содействовал борьбе с питьем водки...

Издание это было приготовлено, стоило, вероятно, много денег и почему-то в свет не вышло...

Я взял для иллюстрирования лучший, по моему, из народных рассказов Толстого — «Чем люди живы» и сделал несколько рисунков к тексту. Это, пожалуй, лучшие из моих иллюстраций, вот перечень их*:

1) Замерзающий голый ангел и сапожник.
2) Ужин у сапожника.
3) Михайло и купец.
4) Русская мадонна (сироты и молодая женщина).
5) Общий вид — пейзаж (кажется, потерян).

Оригиналы впоследствии куплены были Свешниковым для его собрания, потом перешли в Румянцевский музей и затем — в Толстовский.

Естественно, что мне хотелось показать их Толстому и узнать его мнение. Но чтобы не отнимать много времени на писание ответа, я послал ему очень хорошие с них репродукции (оригиналы были в типографии) с просьбой применить обычный его метод оценки, т. е. поставить баллы на рисунках.

Вообще, за все время моего знакомства с ним я избегал переписки, чтобы не утруждать его ответом, с другой стороны, чтобы посторонние меня не обвиняли в собирании автографов. Какова была моя радость, когда я получил от него не «безмолвные» баллы, а очень дорогое письмо, в котором он, между прочим, писал:

«...Спасибо за присланные рисунки. Особенно мне понравились два: «За ужином» и особенно лицо женщины — это пять с плюсом. Также пять за последний рисунок «Женщины с двумя девочками». Хорош и барин — тот труд, с каким он вытягивает ногу. Первый не удовлетворил меня, потому что тело ангела слишком телесно. Правда, задача невозможная: ангела в теле. То же и в рисунке сапожника — слишком телесен. Но вообще прекрасный, как и все Ваши рисунки, и я Вам благодарен за них...»

* * *

Лев Николаевич, конечно, был прав, находя (в 1904 году), что ангела «в теле» изобразить — задача невозможная. Между тем (рассказ написан им в 1881 году) Толстой все же изобразил ангела «в теле», как вообще он охотно изображал тело — до своего душевного кризиса, — где только представлялась возможность его изобразить. В данном случае Лев Николаевич очень художественно и реалистично представил

148 За ужином.
Иллюстрация к рассказу
Л. Н. Толстого «Чем люди живы»
1904



ангела в теле, что и увлекло меня как живописца: сначала сапожник издали видит: «Похоже на человека, да бело что-то...» (а на языке живописцев — тело на воздухе «светит», т. е. как раз то, что старался Толстой выразить словами «бело что-то»!) Далее, ближе подойдя, чтобы разглядеть, сапожник видит: «...Человек *молодой, в силе,* не видать на теле побоев... сидит прислонясь. Взял Семен под локоть и видит — *тело тонкое, чистое...*» и т. д. Словом, невзирая на элемент чудесного, т. е. сверхъестественного в рассказе, Лев Николаевич, как большой художник, изобразил ангела не так, как обыкновенно ангелочков рисуют — с крылышками и без корпуса — он взял его настолько рельефно и близко к натуре («чисто», «ни одной царапины», «бело»), что и я был увлечен этой трактовкой ангела и возможностью нарисовать обнаженное молодое тело реалистически, пластично и «телесно», т. е. с крепкой общей формой.

Во время бесед моих с Львом Николаевичем об искусстве я со всей искренностью, ничего не скрывая говорил о моих взглядах на пластические искусства, особенно на живопись; говорил о моем увлечении, о моем преклонении перед античным искусством (египетской и греческой пластикой), перед рисунком и живописью и скульптурой Ренессанса, перед божьей красотой, воплощенной с таким совершенством в формах, в человеческих формах, этими Рафаэлями, Тицианами, Микеланджело и т. д. Помню, раз мы сидели со Львом Николаевичем в саду — нас было несколько человек. Спорили об искусстве, и Лев Николаевич, обращаясь в мою сторону, махнув рукой и улыбаясь, сказал: «Ну Вы, я знаю, — язычник...» И также в шутку он иногда «попрекал» меня тем или иным художником. Вспоминается, как в разговорах о современном искусстве он неодобрительно отзывался о некоторых из них: «Ну, уж Ваш Пюви де Шаван!»

Вопросы изобразительных искусств всегда занимали Льва Николаевича, особенно в период, когда он был занят своей статьей «Что такое искусство».

* * *

Однажды пришел я к Толстым в Хамовники днем после завтрака, не помню, по какому делу. За столом сидели Лев Николаевич, напротив него — Матэ, известный гравер, профессор гравюрной мастерской в петербургской Академии художеств, очень милый и добрый человек, которого я уже знал раньше и которого встречал у Серова. Между ними сбоку, у окна сидел С-в*, «знаменитый» художественный критик, с большой белой бородой, прозванный в мире петербургских журналистов «иерихонской трубой» за свой громкий и грубый голос.

Матэ сидел с блокнотом и молча набрасывал с Толстого; оживленная беседа шла между двумя характерными живописными старцами. Какой контраст: Лев Николаевич и Ст-ов рядом!.. Мягкий, почти нежный голос и благородство тона, речи, всей фигуры Льва Николаевича и грубое отбивание трафаретных фраз «боевого трибуна». Я застал их беседу к концу уже. Видимо, С. нападал на Григоровича* за его чиновничество (Григорович был, кажется, председателем петербургского Общества поощрения художеств); также нападал на то, что Григорович в своих книгах изображал не народ, а «пейзаж», и все в таком роде. На это Лев Николаевич возражал (помню только смысл, точных слов не помню), что он именно его, Григоровича, высоко ценит и любит как раз за то, что он с любовью выдвигает русского мужика, это для Льва Николаевича важнее, чем теперешнее якобы подражание народной манере речи и выговора, а любви за этим к русскому мужику, собственно, не чувствуется...

Но еще более выиграл Лев Николаевич и как бы осенен был ореолом сочувствия и любви к человеку, когда мелодическим своим, проникновенным голосом он заговорил об одном рассказе Мопассана, очевидно, захватившем его своей глубиной. В рассказе этом два друга играют на бильярде, затем начинают беседовать, и один из них рассказывает другому о своей любви. Голос Льва Николаевича стал прерываться, он не мог договорить, и слеза за слезой катились по его лицу.

Я знаю, что оппоненты Толстого с легкой иронией говорили о «слезливости» его. Должен сказать, что меня, напротив, захватывала и глубоко трогала подлинность его жалостливости, его боязнь обидеть, его сострадательность — я чувствовал: *у кого душа болит, тот плачет.*

Замечательное в Толстом было именно то, что его исключительный дар сочувствования, его постоянная готовность разделить чужое горе никогда не вырождались в поверхностную сентиментальность. Не мешали также его участливость, его чувствительность проявлению врожденной его жизнерадостности. Я уже говорил о том, как он по-детски мог радовать-



149 Л. Н. Толстой в кругу семьи
(«Под лампой»)
1902

ся, с какой юношеской непосредственностью он иногда реагировал на разные происшествия. Но он был не только молод душою: и физически, несмотря на возраст, это был мощный, здоровый, крепкий человек. Помню, например, что во время прогулок наших он, несмотря на то, что был старше меня более, чем на тридцать лет, иногда продолжал бодро шагать, тогда как я уже чувствовал усталость. И о том уже говорил я, что невозможно *в представлении* сочетать колосса Толстого с милым, охочим на шутку, очаровательным стариком. И только *действительность* убеждала нас, очевидцев, в возможности этой редкой гармонии: в тождественности серьезнейшего учителя человечества и гения с сердечным остроумным обаятельным человеком. Он был так общителен, так прост со мною, что невольное чувство включенности в его окружение наполняло меня умилением и благодарностью. Лев Николаевич, несомненно, это чувствовал. Как и вообще, он читал в моей душе. А в ней была любовь к нему, восхищение.

* * *

Среди старых писем и бумаг я нашел запись, сделанную под непосредственным впечатлением пережитого. Воспроизвожу ее здесь.

19 сент., суббота, 1909 г.

Сегодня я переживал минуты глубочайшего блаженства, чувства духовного счастья и гордости. Сегодня я видел непередаваемо трогательную и искреннюю, непринужденно восторженную встречу и проводы величайшего сейчас на земном шаре писателя*, порыв любви народа к нему — к духовной славе и гордости своей. Хлынувшая изнутри меня волна душев-

ного возбуждения стиснула горло, и я не в силах был удержаться от слез.

Историческим моментом, повторяющимся, быть может, раз в столетие в культурной жизни страны, было это захватывающее зрелище. Какая благородная осанка, какая красота и чистота души светились в этом прекрасном белобородом старце! Как внезапно нечто великое и важное сверкнуло на темном фоне многотысячной приветствовавшей его толпы!..

* * *

Я видел зрелище редкой и высокой красоты, импульсивное проявление любви и восторга живых масс молодежи, устремлявшейся навстречу ему. Я видел тысячи людей с сиявшими взорами, с трепетными сердцами, с лихорадочным нетерпением ожидавших его как некое духовное светило.

Тысячи людей, которым, может быть, впервые в серой обиходной жизни дано было испытать несколько мгновений преображающей человеческой радости и высокого духовного подъема. Толпа ждала, напряженно вглядываясь вдаль. Но вот в приближавшемся экипаже показался Толстой. Исполненные радости и гордости взгляды обращены были на него как на источник света: и дрогнула толпа, и двинулась навстречу этому свету, и могучая волна восторга, прокатившись по ждавшим, подняла их до объединившего их экстаза.

Из грудей, не в состоянии более сдержать подавляющей силы счастья, вырываются и перекатами несутся крики восхищения, любви и приветствий.

Обнаженная светящаяся белая чудная голова плавно отвечает глубокими поклонами. На умиленном лице блестят слезы.

* * *

(Здесь обрываются записи Л. О. Пастернака о Толстом. В черновых тетрадях его, однако, обнаружены были несколько строк, свидетельствующих о том, что он собирался написать заключительную часть своих воспоминаний, но либо не успел, либо слишком больно ему было писать о страшном двадцатом ноября, когда в последний раз телеграммой его вызвали к Толстому за тем, чтобы он сделал рисунок с него на смертном одре. Приводим эти сжатые, насыщенные содержанием строки, дающие представление о том, как Пастернак намеревался закончить свои записи. — *Ж. Пастернак*).

* * *

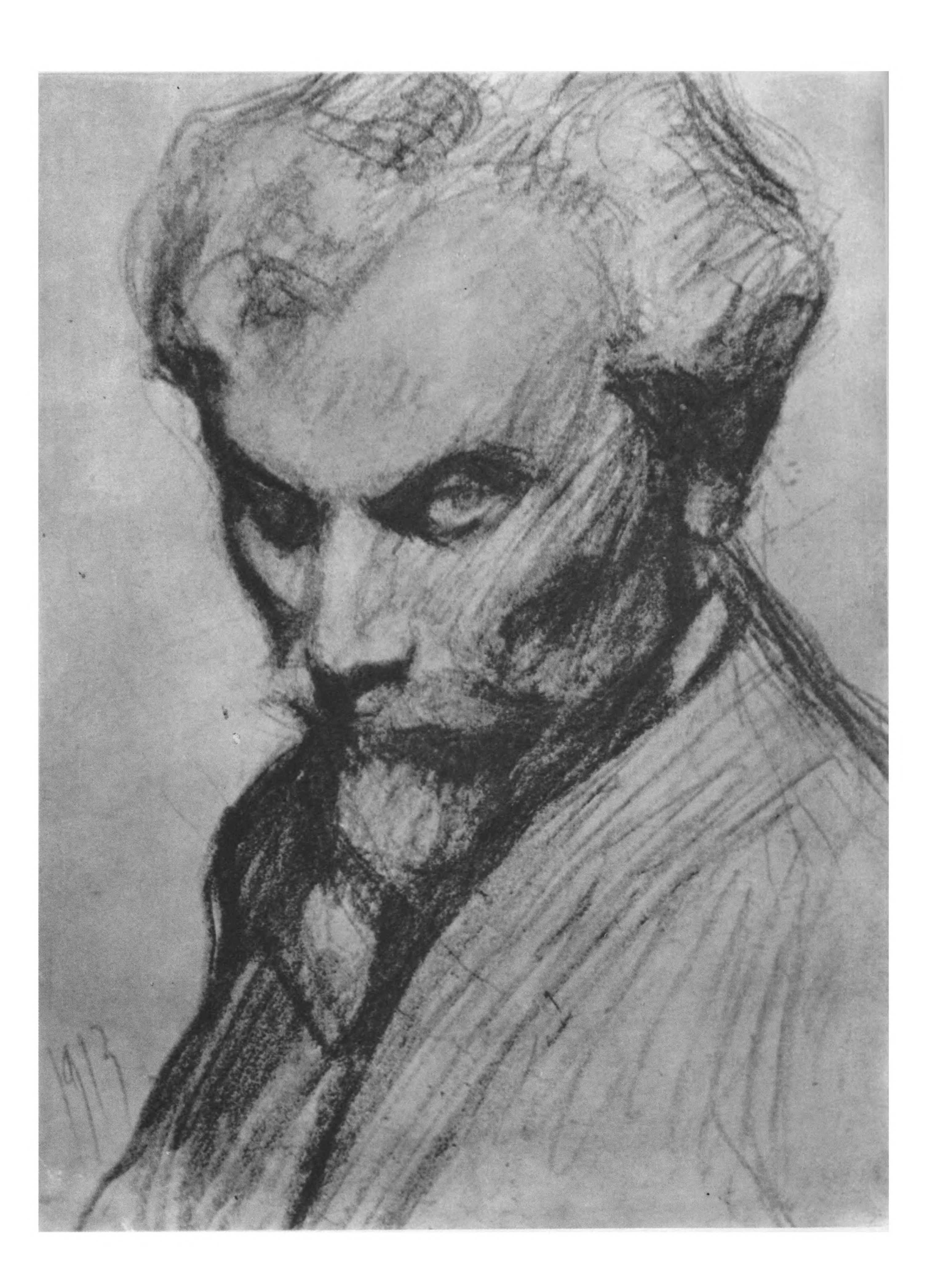
...Тут сказать о Соне и трагедии Льва Николаевича. Смерть, маска, Михайло Поездка с Борей в Астапово.

* * *

Астапово. Утро. У изголовья Софья Андреевна. Народ прощается. Финал трагедии семейной.

Раздел четвертый

Статьи, наблюдения, записи


1913

О «Союзе русских художников»

Для непосвященных — «Союзу русских художников» десять лет. На самом же деле, «Союз» как художественная группа выступил на сцену задолго до этого. Кто ближе присматривался к внутренней жизни нашего художественного общества, тот знает, что двадцать лет тому назад у каждого начинающего был всего один путь — на передвижные выставки. Передвижники были тогда в зените своей славы, в расцвете своей деятельности. Среди «заядлых» передвижников были и такие мастера, как Репин, В. Васнецов, Суриков, Поленов — чистой воды художники. И даже такой идейный художник-передвижник, как Н. Н. Ге, который до старости оставался «молодым», — горел, словно юноша, интересовался новыми приемами в технике живописи. В Петербурге был главный штаб передвижников, откуда в провинцию рассылались как бы руководства молодым художникам, как и что нужно писать, чтобы быть принятым на выставку.

К 90-м годам прошлого века, как известно, сильнейшая художественная организация — Товарищество передвижных выставок — стала дряхлеть, но по-прежнему или даже больше прежнего предъявляла она свои требования к искусству, которое, однако, никогда не стоит на одной точке. Передвижники, чувствуя потерю влияния, стали особо придирчивы, неуступчивы к молодежи.

Группа молодых художников Москвы, имена которых тогда еще мало говорили и мало кому известны были, стала группироваться и собираться вокруг художника В. Д. Поленова и его сестры, Елены Дмитриевны.

С Еленой Дмитриевной связан целый ряд начинаний, которые теперь только вылились в определенные формы. Богато одаренная, образованная, с многосторонними интересами и сильным художественным темпераментом, великодушная и отзывчивая, она сумела объединить вокруг себя нас, молодых художников. У нее был наш штаб, и все, что было истинным дыханием искусства, культивировалось ею.

Елена Дмитриевна, знавшая языки, получала заграничные новые художественные журналы, отражавшие новые творческие искания, движения, выявляющиеся всюду за границей, и все это читалось в нашем кружке. Из самых интересных и передовых был английский «Студио», затем «Пан», венский «Сецессион» и другие. Мы жадно слушали, смотрели художественные отчеты, репродукции с работ, экспонированных на выставках и т. д. Это была пора заграничных «Сецессионов», т. е. молодых новых организаций, отколовшихся от старых обществ и порвавших с отсталыми академическими традициями. Это была пора брожения новых идей и теорий и стремлений создать «Новое Возрождение». [...]

Здесь велись дискуссии на наболевшие темы, здесь же бунтовали, здесь составляли и подписывали «бумагу» нашу (нечто вроде протеста), не давшую никаких осязательных результатов. Уже тогда некоторые товарищи предлагали «экспонентам» оставить эту никчемную борьбу с передвижниками. Главное, что нас объединяло и характеризовало. — это стремление к живописи, к свободному творчеству, без указок, без мертвящей *программности,* свойственной передвижникам; стремление не к литературным задачам, не к сюжету и к тому только, *что* сказать, но и к тому, *как* сказать.

Испытывая все более и более гнет тяжелой руки маститых передвижников и их жюри, стали задумываться над возможностью организовать свое, не зависимое ни от кого, прогрессивное художественное общество со своими выставками. Тут застрельщиками были и С. Иванов, и Серов, и Врубель, и братья Коровины Нестеров, Архипов и другие, в их числе и я. Предлагалось главой общества сделать Поленова. Но он отказался: не в его натуре — с его благородством, тактом и лояльностью — было идти против передвижников, товарищей своих, несмотря на все существовавшие между ним и ими разногласия.

Мы мечтали о таких выставках, где отсутствовали бы всякие отборы, жюри, суд. Важна живопись, ее свобода! Ведь принцип жюрирования, как показывали парижские салоны, так пагубен для молодых, начинающих художников.

Но мы были тогда еще недостаточно организованы и сильны для создания общества.

В это же время в Петербурге также возникали у тамошней молодежи мысли, подобные нашим. Но петербургская молодежь опиралась — противу нас — на имена предков: Бенуа были известны как скульпторы, архитекторы. Также и Лансере К ним примкнули их друзья,

любители живописи, музыки и беллетристики. Им, кроме того, сильно повезло в том, что к ним примкнул Дягилев, оказавшийся гениальнейшим антрепренером, организатором и «затейщиком».

Дягилев со своей организаторской талантливостью и дальновидной и успешной предприимчивостью, «открыл артиллерийский огонь по русскому обществу», устроив две превосходные, небывалые до того по интересу и организации, выставки* иностранных мастеров — старых и современных, молодых.

Дягилев выразил себя с самой лучшей стороны устройством этих двух выставок, привезенных им из-за границы и составленных с таким высоким художественным вкусом, какого до того мы не видывали. Впервые показал он русскому обществу* нечто подобное тому, с чем впоследствии знакомил публику на выставках уже русских прогрессивных художников, московских и петербургских.

Эти иностранные выставки имели громадный успех как у публики, так особенно у художников; Дягилев всколыхнул все общество и сразу завоевал симпатии передовых художников обеих столиц и заложил начало своим будущим успешным предприятиям.

Итак, Дягилев, гениальный антрепренер, умный и талантливый, подоспел как раз в удобный для него момент, чтобы все, что в нашем московском кружке бродило, кипело и назревало, передать и нарождавшемуся молодому художественному петербургскому течению.

То, что созрело, что было уже готово, но еще не успело вылиться в форму официальной корпорации, подхвачено было Дягилевым; с организаторской талантливостью и смелой предприимчивостью он сумел воспользоваться медлительностью действий московского нашего кружка и создать свое петербургское общество «Мир искусства» со своим журналом, со своими выставками. Это общество противостояло передвижникам.

Новое общество! С каким успехом, с каким жаром начинало жить это молодое предприятие! И москвичи с радостью стали участвовать на их выставках, посылать туда свои картины, не думая более о страшных для искусства жюри, судилищах, отборе!

Очень скоро, однако, эта радость стала омрачаться. Прямого и официального жюри не было. Но чаще и чаще стали раздаваться замечания, что «эта картина нам (или мне) не нравится» или что «эта вещь не отвечает моей (или нашей) идее», и такого рода замечания вскоре стали переходить в *оценку* присланных работ, в скрытую форму опять того же жюри. Жюри не было, но безапелляционность негласного отбора по принципу — «мне это не подходит» — чувствовали москвичи все более тяжко. Несущественно, кто и как отбирал, и не в этом было дело... Существовали закрытые двери, и вскоре диктаторское поведение «Мира искусства» и резкая тенденциозность его достигли таких размеров, что вызвали необходимость отделиться от него.

* * *

И в «Мире искусства», и у передвижников полной свободы творческого выражения и независимости художников (экспонентов) не было и быть не могло: косное и жестокое жюри передвижников требовало определенной творческой физиономии участников, и руководители выставок «Мира искусства» также со своей стороны, отбирая согласно своим вкусам и симпатиям те или другие произведения тех или иных художников, не менее передвижников оказывали нажим и серьезное воздействие на авторов, мешали свободе художественного развития и особенно художественного самоопределения, столь существенного и важного для каждого ищущего художника.

Создать среду, где творческая свобода не страдала бы от тех или иных, очень часто единоличных даже вкусов, от указки, от ставшего как бы законом направления, — стало задачей москвичей, только что отколовшихся и ушедших из общества «Мир искусства». Эта задача стояла перед ними раньше, задолго еще до осуществления Дягилевым их чаяний о собственных и безжюрийных выставках. Я, да и многие, помним еще, как жаждал такой полнейшей свободы творчества Врубель; как страстно отстаивал он (наболевшее место в его жизни) полнейшую свободу и независимость от всякого менторства, от вкусов, часто капризов того или иного судьи, словом, полное отсутствие жюри. «*Каждый участник выставки* (член ли, приглашенный ли экспонент) — твердил он — *сам себе свой высший суд*».

И, поставленные теперь перед прямой необходимостью, тридцать шесть московских художников объединились в свою *независимую* группу, названную по числу членов — нейтрально, не фиксируя в своем имени каких-либо «провозглашений» — «Общество тридцати шести художников» или, сокращенно, — «Общество тридцати шести», куда вошли главные участ-

ники поленовского кружка и некоторые другие московские художники.

* * *

Основным, главным принципом, объединившим на коллегиальных началах участников «Общества тридцати шести», придавшим его выставкам особый интерес и силу, было, как известно, отсутствие всякого жюри, т. е. *полнейшая свобода художественного творчества и самоопределения* — принцип, совершенно дотоле не известный и отличный от существовавшего в организациях как передвижников, так и «Мира искусства» принципа отбора или суда (жюри).

Сила и принципы «Общества тридцати шести», дававшие обществу особую жизненность и укреплявшие его устои, помимо заветов настоящего искусства без примеси посторонних каких-либо дидактических соображений, были: уважение к личности и доверие к творчеству каждого художника; коллегиальное единение на почве общих интересов; и, наконец, любовь к русскому искусству. Исключалось, само собой, любое пристрастное усмотрение «хозяина», навязывание личных вкусов и т. п., что неизменно и неизбежно окрашивает искусство в неестественно общий, однообразный тон и мешает его свободному развитию. Мы на себе познали весь вред такого насильного влияния.

Дальнейшие судьбы этих параллельно существовавших организаций — петербургского «Мира искусства» и московского «Общества тридцати шести» — развернулись вовсе неожиданно для всех и для них, в частности. Не вдаюсь в подробности, как и почему так случилось, но к концу уже 1903 года выставочная деятельность «Мира искусства», так блестяще им начатая, стала себя изживать. «Общество тридцати шести», наоборот, стало крепнуть и развивать дело своих выставок. И вот к концу 1903 года петербургская группа «Мир искусства» перестала вовсе существовать, и члены ее захотели присоединиться к нам. Мы приняли их, и в этом расширенном виде наша организация, в которую вошло и ядро «Тридцати шести» и прежние члены «Мира искусства», с юридически закрепленным новым уставом с 1903 года стала называться «Союзом русских художников», или сокращенно «Союзом».

Главный принцип коллегиальной организации «Тридцати шести» все вытекавшие отсюда положения, ставшие ее устоями и давшие этой организации ее признанную силу и лицо, легли в основу устава нового общества художников — «Союза русских художников».

* * *

Так возник «Союз русских художников» как новая и большая художественная организация, устраивавшая свои ежегодные выставки со все растущим успехом.

Однако значение этого единственного тогда в России столь крупного художественного объединения в истории развития русской живописи начала XX века до сих пор полностью не освещено и не проанализировано, а оно, по правде говоря, очень велико и значительно.

Как же это могло произойти?

Причина этого, однако, очень проста и ясна. У «Союза» никогда не было — да он к этому и не стремился — ни собственного журнала, ни своего глашатая и рупора.

Искусствоведы и журналисты того времени — деятели и непосредственные созидатели петербургского общества «Мир искусства» — писали свои статьи (в журналах «Золотое руно» и «Аполлон»*, позднее возникших) и истории искусства с *его* позиций, глядели на все *его* глазами, другими словами, односторонне, пристрастно, без должной объективности.

* * *

В свое время у передвижников их глашатаем и пропагандистом был Крамской, изумительный портретист и художник, владевший, кроме кисти, и прекрасным даром критика. Затем судьей искусства стал Стасов, к сожалению, не художник; в этом его слабость. У «Мира искусства» были Бенуа, Грабарь* и потом уже Сергей Маковский. Были и поменьше, но о них говорить не стоит.

Даже у «Бубнового валета», «Голубой розы» были Ларионов, Бурлюк, разные диспуты*, лекции.

А у «Союза» никого и ничего не было! Его членами были только художники, т. е. живописцы, всю свою силу вкладывающие в накопление знаний, наблюдений над природой, над простой каждодневной жизнью и столь же просто все это выражавшие в своем творчестве, в своих картинах, показываемых на ежегодных выставках-отчетах; эти выставки из года в год своим укреплением, растущим успехом, признанностью в обществе свидетельствовали о росте

художественных сил, значении «Союза» и его весе. А не лучше ли такое простое свидетельствование всякой газетно-журнальной шумихи и восхваления?

Я особенно останавливаюсь на этом потому, что, к великому сожалению, будущий писатель не будет иметь иных материалов, кроме тех, которые даны из лагерей противника, а долголетнее молчание «Союза» они объяснят не скромностью, какая бывает у серьезных людей, а слабостью.

Несколько слов Бенуа-критику

После всего сказанного ясно, что только люди, стоящие очень далеко, не имеющие никакого представления и не понимающие вовсе сущности «Союза», могли удивляться*«инциденту» с А. Н. Бенуа, которого публика, даже не очень посвященная в сущность искусства, знала (порою понаслышке) как критика и художника, воскрешавшего и воспевавшего настроения такие очаровательные и трогательные, изображающего Версаль, его сады и парки, прогулки в его тихих аллеях под вечер, Людовиков XV или XVI и дворцовое общество XVIII века, словом, что-то такое «исторически милое и обаятельное», — и вдруг такая шумная перепалка с этим душкой-поэтом!

Но мы-то знали цену всему. Злобствующее игнорирование коллегиальности объединения одним из членов «Союза», нежелание считаться с его основным принципом, повторные выступления в печати, «особая» окраска их — в явный ущерб целой корпорации — не могли не вызвать чувства горечи среди большинства московских членов «Союза». Вот причина желания в форме письменного обращения поставить на вид А. Н. Бенуа, что подобные его выступления в печати несовместимы с элементарными требованиями любой корпорации.

Текст письма к А. Н. Бенуа, подписанного членами «Союза» Архиповым, Аладжаловым*, А. Васнецовым, Виноградовым, Досекиным*, Клодтом, Степановым, Коненковым, Малютиным, С. Ивановым (подпись его потом была вычеркнута), Пастернаком и К. Коровиным, гласил следующее: «Милостивый государь Александр Николаевич! Познакомившись с Вашими статьями в газете «Речь»*, к сожалению, не можем не высказать Вам, что мы считаем неудобным и не отвечающим этическим требованиям корпорации подобные выступления в печати, будучи членом той же корпорации». Следуют подписи и дата*.

Все это, казалось бы, настолько элементарно просто, что не стоило об этом говорить. Но на самом деле, в связи с этим накапливалось и росло множество нежелательных явлений, неверно понятых фактов и недоразумений, тормозящих выполнение очередных серьезных задач, которыми был занят «Союз».

Одним из недоразумений, которого могло бы и не быть, было последовавшее вскоре за письмом к Бенуа, подписанное 11 петербургскими членами и адресованное в наш московский комитет «Союза» требование: всех подписавших письмо к Бенуа исключить из состава «Союза»! На это член комитета В. В. Переплетчиков счел нужным ответить от общего собрания, что по уставу «Союза» они не имели права требовать исключения, так как это предусмотрено законом и имеет место лишь в определенных, исключительных случаях и за предосудительные проступки. Это простое, но им якобы обидное, указание в письме Переплетчикова привело к заявлению указанных 11 петербургских членов о выходе их из «Союза».

Иные говорили: «Пусть и другие члены тоже начнут писать в газетах, выражать свои симпатии или антипатии, взгляды и мнения о своих товарищах, наконец, пусть в его же тоне печатно отзываются о том же Бенуа!»

На это, по меньшей мере, можно было бы лишь возразить, что не всякий, конечно, считал подобный способ удобным и совместимым с званием члена «Союза», хотя всякий, несомненно, прекрасно понимал особое положение, в каком находится член-художник, одновременно подвизающийся и на выставках «Союза» и в печатной художественной критике, воздействующий на вкусы широкой публики и представляющий всегда какую-то угрозу независимости отдельных товарищей.

Какую поистине печальную картину являл бы собою «Союз», если бы каждый из его членов на страницах газет и журналов стал восхвалять или поносить своих же товарищей, участвующих рядом на одной и той же выставке, во славу свободы литературного творчества!..

Возвращусь к существу выступлений г. Бенуа в газетах. Если такие выступления составляли для него предмет его личных интересов, от которых он отказаться не смог, то естественнее

и проще было бы и не вступать ему в число активных членов «Союза». Для них имеются и общие собрания и всевозможные другие пути для выражения своих желаний, направленных к изменению или улучшению деятельности «Союза». Если бы Бенуа не был членом «Союза», свобода его литературного творчества оставалась бы неприкосновенной, точно так же, как для любых газетных критиков.

Единоличный же распорядитель жизнью «Союза» не мог быть допущен, так как у «Союза» цели были коллективные и задачи его были шире *личного* вкуса. Всякое жюри, как я уже отметил, противоречило основному принципу устава нашего; тем более этому противоречило всякое стремление к *личному руководству*, к «прививке» своих мыслей. Менторство сочленов «Союза» исключалось самой идеей «Союза».

Мы всячески охраняли судьбу «Союза», имея в виду его главную историческую задачу: «Союз» — это художественное учреждение, цель которого — *объединение разнообразных художественных направлений при полной свободе художественного их выражения*.

В своем злополучном фельетоне Бенуа среди другого красиво заявляет, что он гордый. Очень лестно узнать и похвально. Когда некто в журнале «Золотое руно» осмелился неодобрительно отозваться о нем*, Бенуа-художник обиделся и, воспылав гневом, ушел! На то он Бенуа! Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку, и обижаться могут только они, «Мир искусства».

Но, оказывается, и другие имеются люди, тоже гордые, тоже с чувством чести и собственного достоинства, которые тоже указки не любят. Вот они, не выдержав атмосферы «Мира искусства» и единоличной власти одного диктатора, и организовали в Москве свое «Общество тридцати шести», и эта организация так хорошо себя зарекомендовала и так поперек горла «Миру искусства» стала, что для окончательного подавления ее «Мир искусства» выдвинул всю свою тяжелую артиллерию — свою «сборную» выставку* и... и восторжествовало «Общество тридцати шести»! И то, что скрывали так искусно некоторые петербуржцы — их неприязнь к «Союзу», — выявилось при первом «удобном случае» — по поводу частного письма к Бенуа. В наивном желании петербургского собрания исключить из «Союза» двенадцать московских художников — членов этого «Союза», сказалась их давнишняя мечта смести все главное ядро «Союза», то, что было собственно ядром и «Тридцати шести».

И когда еще никто ничего не подозревал, мы, с таким трудом и любовью создавшие и оберегавшие «Союз», улаживавшие всякие «недоразумения», шедшие из Петербурга, — мы-то знали и предвидели, что рано или поздно дело примет именно такой оборот.

* * *

Закрывается выставка «Союза», по прошлогоднему счету вторая после пресловутого «раскола»*. Она была отмечена таким выдающимся успехом, каких не бывало в прежние годы существования «Союза». Достаточно обратиться к цифрам посещаемости, к количеству проданных работ, к отзывам в печати, чтобы убедиться в этом. Это тем более знаменательно, что успех этой, да и прошлогодней, выставки совпадает с фактом выхода из «Союза» целой группы петербургских членов и с возрождением прежней его физиономии.

Если вспомнить злорадство некоторых писак в прессе, их пророчества о том, что «Союз» кончит свое существование после ухода петербургских художников и т. п., особенно интересным является то, что уход этот не только не ослабил «Союза», но напротив, оказался ему на пользу. Уход этот упрочил значение «Союза»; только теперь появилась возможность судить о нем в его *чистом* виде и с полной объективностью подвергнуть всестороннему рассмотрению огромную культурную роль его в развитии нашего искусства, всеми в настоящее время признанную.

В «Союзе», в его основе, было, следовательно, наличие таких творческих сил, какие недостаточно были оценены в свое время.

Понадобилось почти 15 лет самой упорной борьбы, но без услуг собственного журнала, каким пользовался «Мир искусства», без шумной рекламы; борьбы, скрытой от толпы и даже от интересующихся искусством лиц; только теперь стали подходить с приблизительно верной оценкой к деятельности «Союза» в целом. Так, например, при открытии упомянутой выставки нашелся — пока что один только — неизвестный мне г. Р., который выступил в «Русских ведомостях». Желая разобраться в общем развитии нашего искусства и оценить значение «Союза», он отчасти уловил суть его — в том, что «Союз» нашел признание не только среди художников, но и среди публики, для которой и устраиваются выставки, значит он сохранил связь с массой, как некогда передвижники: но в то время как передвижники дости-

гали этой связи с широкими массами «литературностью» искусства, подчинением задач художественных задачам сюжетным, «Союз» остается в *пределах подлинного* искусства. В этом рецензент отметил несомненное его значение. Таким образом, отмеченное рецензентом значение «Союза» представляет высшую похвалу, какую только может желать себе самое передовое художественное общество, ибо «оставаться в пределах подлинного искусства» и есть величайшая, единственная задача и заслуга художника.

Мне остается еще указать на упускаемое многими из виду существенно важное общественное начало в деятельности «Союза», которое учредителями его было предусмотрено и о чем внесено в устав, а именно то, что каждые 10 лет, считая с основания «Союза», должна происходить перебаллотировка его членов — необходимое средство, обеспечивающее обновление состава при постоянном притоке новых, молодых сил. До перебаллотировки, до новых выборов осталось всего три года, и фельетоны А. Н. Бенуа, конечно, должны были «воздействовать» на результаты этих выборов.

К десятилетию «Союза русских художников»

«Союз» празднует в этом году свое первое десятилетие. За эти десять лет мы видели невообразимо быструю смену разных художественных течений, взглядов на задачи искусства и т. д. В это смутное время непрестанной борьбы и неустойчивости, шаткости и брожения «Союз» блестяще отстаивал свои позиции. Прожить в такое время 10 лет равносильно более длинному периоду в более спокойное время. И если бы «Союзу» пришлось прожить только эти десять бурных лет, не изменив своим заветам, то и тогда значение «Союза», его художественная физиономия и характер были бы достойны особо почетного места в истории русского искусства.

Заметки о портрете

В начале моих воспоминаний я рассказал о школьном юмористическом журнале, для которого я рисовал карикатуры на товарищей и учителей. Рисование карикатур, по-моему, известным образом связано с искусством портретирования. В каждом карикатуристе обязательно сидит портретист, даже скажу так: *должен сидеть*, равно, как и наоборот, в каждом портретисте в какой-то мере обязательно пребывает карикатурист. Тогда же я, конечно, еще не понимал этого. Стремление остро видеть и, постоянно наблюдая, улавливать и запоминать характерные особенности в каждом лице, в его неповторимом, индивидуальном построении или во всей фигуре приводит к подчеркиванию некоторых из наиболее существенных особенностей портретируемого для придания портрету большего *характера* и сходства с натурой.

Поскольку мы остаемся в границах правды, такое подчеркивание характеров становится сутью портрета. Я употребляю слово портрет в привычном нам смысле, т. е. портрет это то, что «схоже с изображаемым». Поэтому я, кажется, уже говорил выше не только о портрете позирующего человека, но и о «портрете» лошади (данной, такой-то) или собаки; кто-то из больших мастеров портрета говорил, что, рисуя чей-то портрет, он написал портрет даже табуретки, на которой сидел позирующий.

Теперь часто не научившиеся художественно-грамотно изображать, бессильные в рисунке и форме живописцы свое немощное поползновение на портрет имеют смелость все же называть портретом.

Почему же называть это именно портретом, а не фантазией, скажем, или «представлением»? Тем более, что ведь сами они признаются: «Я так вижу его» (портретируемого) или: «Я его себе таким представляю». Зачем же называть *представление* о ком-либо, т. е. плод свободного и не связанного с реальностью воображения, «портретом такого-то»?

Что касается сходства, то в их глазах оно «не важно»: для этого, мол, существует фотография.

Действительно, казалось бы, что фотография, обусловленная строгой точностью физико-математических законов и точной механикой аппарата, построенного по этим законам, должна дать полное сходство.

Между тем, очень часто первый набросок с портретируемого человека, чья фотография до этого казалась вполне удачной, оказывается (в зависимости от умелости автора) настолько правдивей фотографии, что на нее и смотреть больше не хочется, так искажает она черты лица (значит и характер) позирующего перед объ-

ективом. Я думаю, что это происходит оттого, что эскиз (набросок) дает обобщенный образ, т. е. живое впечатление, фотография же может запечатлеть только *один* случайный, да и то напряженный момент позирования. Черты человеческого лица ежесекундно меняются, т. к. они живут, и *общее впечатление*, схваченное художником, оказывается на первом эскизе более верным, более богатым и более схожим с портретируемым, чем механически фиксирующая фотография.

«Я так вижу» — это просто отговорка, которой хотят прикрыть свои немощь и неумение. Одному очень известному в Англии художнику, плохо передававшему сходство, я как-то сказал (мы друг с друга одновременно рисовали портреты), что завидую ему в том, что он вовсе не обращает внимания на сходство и пишет, не будучи им связан, совершенно свободно, в то время, как я освободить себя не могу от этого и, конечно, должен передать сходство. «Я тоже хотел бы, — признался он мне совершенно искренне, — но... просто не могу...». Вот в чем весь секрет.

Наблюдательность, способность остро видеть и запоминать — вот основные требования искусства портретирования. Я заметил, что именно благодаря этим качествам большинство художников, и в особенности портретистов, обладают способностью подражать, т. е. сценической способностью перевоплощаться. Вспоминаю некоторых из моих товарищей во время наших вечеринок или прогулок. Серов, например, изумительно изображал просыпающуюся, потягивающуюся, встающую собаку. Коровин тонко изображал знаменитого певца Мазини. Портретист Кузнецов поразительно представлял пчелу, попавшую в пустую банку. На экзаменах в Училище, когда приходилось рассматривать и оценивать сотни рисунков и этюдов и от утомления уже становилось невмоготу, я начинал изображать некоторых коллег, их походку и манеру держать себя, чем и вызывал разрядку и смех; в Мюнхенской академии за мое изображение льва меня прозвали «Pasternak der Löwe». О подражательных способностях Шаляпина, который часто бывал с нами, и говорить нечего! Мне вдруг вспомнилось, как однажды у Коровина на вечере мы с Шаляпиным вдвоем вели длинный диалог, разговаривая как два старьевщика татарина, торгующих «старые вещи».

* * *

Мои ранние попытки рисовать карикатуры (и даже портреты) для журналов продолжались и дальше, уже после переезда в Москву. Помимо необходимого заработка, эта работа была мне очень полезна; она развивала во мне критичность, опыт в самом рисовании и укрепляла зрительную память, столь нужную художнику.

Правда, зрительная память была у меня от природы; с годами она еще обострилась. Так, будучи еще студентом Московского университета, я заглазно и на память нарисовал портрет моего отца. Портрет был в натуральную величину, со светотенью. Потом я дал сфотографировать портрет, и уменьшенные снимки, как будто бы отец снялся у фотографа, разослал родным. Это произвело колоссальный эффект, т. к. отец никогда не фотографировался, и никто не подумал об обмане.

Другой пример моей зрительной памяти уже из мюнхенских воспоминаний. В Мюнхен на выставку привезена была огромная картина французского художника, имени которого сейчас не помню, имевшего тогда, во времена чистейшего академизма, большой успех. Я зашел как-то после осмотра выставки к своему товарищу по академии, в его мастерскую. Я стал ему рассказывать про эту картину «Христос и грешница» и, неожиданно для самого себя, взял уголь и на пустой стене, в натуральную величину нарисовал очень точно главную часть картины, чтобы наглядно показать, как она скомпонована.

* * *

Мои «пробы пера» в карикатурах и зарисовках, участие в иллюстрированных журналах в сущности были бессознательным влечением к рисунку и, в частности, к портретированию. Пройдя довольно длительный этап работ в области живописи и рисунка жанровых сцен, главным образом, эпизодов семейной жизни наших девочек (недаром в то время про меня говорили, что «не отец кормит детей, а дети кормят родителей») и в области редких тогда еще и случайных портретов, я впоследствии, в конце концов, пришел к портретированию главным образом. Это наиболее интересная, но и самая трудная область изобразительного искусства. Портреты, писанные в ранний период, были исполнены маслом; некоторые из них были в натуральную величину. В них я старался не только передать сходство, но и найти композицию и гармоничность красок.

Таковым был, например, портрет г-жи Розенфельд (во весь рост), имевший на выставке успех.

Мои портреты, писанные мною после 1900 года, как и жанровые и другие живописные работы, исполнены уже в другой технике. Почему и как я перешел на эту другую технику, расскажу ниже. Из московских портретов я особенно доволен был портретом Ключевского, и не только как портретным изображением его, но и, может быть, даже главным образом, как жанровой сценой чтения лекции большой аудитории и общей цветовой гаммой. Он был писан маслом. Но я писал портреты и очень большого размера — до 2½—2¾ метра высоты — не маслом, а комбинированной техникой — темперой с пастелью. Эта техника по характеру очень близка к фреске. Она вызывала к себе большое внимание и интерес на выставке. Эту технику я находил очень удобной для ускорения процесса работ и для большего сохранения в вещи манеры свободного и быстрого рисунка. Такими, во весь рост, в натуральную величину были портреты Манфреда К. и портрет г-жи Капцовой с дочкой. Поколенные портреты, частью репродуцированные в моей монографии и в свое время показанные на выставках «Союза русских художников», написаны также этой комбинированной техникой. Большинство этих портретов написаны даже не по холсту, как обычно, а по специальному рулонному ватману (торшон), который сплошь наклеивался на растянутый на подрамниках холст. Ноздреватая фактура торшона еще больше сближала эти работы с фреской. Но в связи с новыми условиями квартир и комнат небольшой высоты, а также с трудностями транспортировки, осыпанием пастели и т. д. я перешел на новую технику — «жидкого масла», не требующего, кстати, остекления (как пастель). Так был написан и большой холст «Поздравления» в 1914 году.

Интересно напомнить здесь подлинные слова Репина в его «Воспоминаниях о Крамском» (в «Русской старине», № 5, 1889) о заказных портретах:

«...Это ужасный, убийственный труд. Могу сказать это по некоторому собственному опыту — нет тяжелее труда как заказные портреты. И сколько бы художник ни положил труда, какого бы сходства ни добился, портретом никогда не довольны. Непременно найдутся смелые, откровенные и умные люди, которые громче всех скажут при всей честной компании, что портрет никуда не годится. И этот последний громовой приговор так и останется у вас в памяти и будет казаться самым верным приговором. Все прочие красивые разговоры, комплименты художнику велись, конечно, для приличия, для хорошего тона, а только один Иван Петрович сказал правду...»

Замечательно верные эти слова о массе неприятностей, сопровождающих тяжкий труд художника-портретиста, выполняющего работу (портрет) «по заказу», в устах такого мастера портрета, как сам Репин, приобретают особо значительный вес. И, конечно, тут главное скрывается в самой сути заказа: надо выполнить все свои «обязательства» перед заказчиком, то есть угождать всем указаниям, надо «закончить», чтобы понравилось, и так далее.

Чтобы освободить себя от этого зла, единственное средство и спасение — не брать заказа, т. е. не становиться подневольным, не уславливаться заранее ни о чем (главное не зависеть от оплаты). Иметь в виду только лишь свои художественные задачи и цель и быть в своей работе свободным от посторонних суждений. В таком случае ничто не обязывает портретируемого оплатить работу художника. По окончании работы портрет еще является собственностью автора. Конечно, это своего рода риск! Но надо признать тот факт, что ежели портрет писан именно так, независимо ни от чего, кроме глаза и руки художника, портрет бывает обычно удачен, он нравится и его охотно приобретают. Это уж из моей личной практики.

* * *

Интересно проследить и понять роль портрета в истории искусства: портрет является как бы хранителем и передатчиком из поколения в поколение лучших традиций искусства, особенно во времена упадка или развития крайних течений. Тогда портретная живопись становится как бы выпрямителем.

В самом деле, в течение всей истории искусств *портрет* — именно потому, что он основан на строгом изображении натуры, на выявлении правды, — даже в периоды радикальных изменений художественных направлений и во времена упадка, всегда возвращал искусство на здоровый путь наблюдения, поисков и искреннего изучения натуры и правдивой передачи ее. Египетские портреты, которые я видел в Каире, в своей сущности и есть то главное, что, изменяясь по стилю, вечно правдиво, всегда живо; художник выбирает самое нужное в натуре, и это роднит его с нашей современ-

ностью. Портретность в любом произведении Египта, например, в фигурке сокола или кобчика, есть ничто иное, как выражение — наиболее острое и наиболее яркое — его *сути*; и то, что сейчас считается «стилизацией», есть высшее достижение портрета, когда подчеркнуты самые характерные и выразительные качества за счет освобождения от массы нехарактерных и значит ненужных деталей. И в наше время живопись, пройдя через все «измы» и выродившись в простую бессмысленность — вроде наклейки газетной бумаги на холст или езды по холсту на велосипеде,—исчерпав всю свою энергию на подобные выдумки, должна будет встать и обязательно встанет на путь изучения и передачи *правды* в природе вещей и натуры и тем самым выйдет из застойного тупика. Через стремление к заложенному в человеке от природы чувству правды, чувству натуры, через портретное искусство живопись да и все виды изобразительного творчества выйдут на здоровую, правдивую и настоящую дорогу.

* * *

Думая о портрете, невольно вспоминаю прочитанное когда-то мною в одной статье и поразившее меня замечание,— не помню имени автора: «...Творчество в искусстве начинается не с портрета, но с более элементарных форм. Человеческое же лицо представляет собою для юношества слишком тревожное и беспокойное зрелище: это маленькое пятнышко — обширнее горизонта и глубже океана...»

* * *

Как раз в конце 80-х и начале 90-х годов вместе с появлением за границей «Сецессионов» и других художественных обществ (новый, так называемый, Ренессанс в Европе) у молодых художников Запада проявился большой интерес и стремление изучить и воскресить технику заглохшей прежней фрески и повести борьбу с непрочностью современной станковой масляной живописной техники, с непрочностью теперешних фабрично изготовляемых красок и с их малой красочностью. Вообще на Западе обозначился большой интерес к различным забытым техникам; художники, как в старину, начали сами подготавливать холсты по старинным итальянским и фламандским рецептам, сами стали растирать краски, чтобы избегнуть их почернения, потемнения, и движение это захватило почти всех художников того времени за границей.

Я и сам начал, еще в Мюнхене, подобные пробы и по возвращении домой продолжал их, оказавшись одним из первых и немногих, кто также обратился у нас к изучению в старых руководствах разных вариантов рецептов живописной техники, нами давно забытых. Но еще и по сию пору эти мучившие меня вопросы обработки холста и растирания красок остались неразрешенными, так как на очень многое эти старые руководства не давали вовсе или давали слишком расплывчатые ответы.

Я рано испытал неподатливость и «тяжеловесность» масляных красок в области портрета, особенно женского и детского, и потому искал способа более удобного в смысле более быстрой работы с натуры и сокращения числа сеансов. Я искал иных, новых путей, чтобы освободиться от борьбы с масляными красками: свободное обращение с портретами так тяжело достигается. Что только ни предпринимали мы в борьбе с трудностями этой техники! Вот тут-то и сказывается остро потеря связи с ренессансной техникой. Несомненно у старых мастеров было, так сказать, «водяное масло». Например, блик в глазу — какая должна быть тонкость связующего материала, если одна капля его — без краски даже — уже утолщает кончик кисти! А вот у старых мастеров, наверное, было такое, менее густое, водянистое, «связующее вещество», «не утолщавшее» бликов, точек, простого ведения кисти. Вообще масло (связующее вещество) — самое существенное в такой живописи. Перед нами парадокс: масло в масляной живописи — это главный составной элемент, а между тем его надо и остерегаться! Ведь оно — главный источник всех бедствий художника: краски чернеют, густеют, их надо разбавлять, тогда сила тона падает и т. д.! А сколько и других подобных же противоречий! Так, например, одни краски сохнут быстрее других, и тогда они неудобны в сочетаниях, даже на палитре. В покупных фабричных красках в тюбиках всегда какие-нибудь неприятности! Киноварь— одна из наиболее нужных красок — и сама темнеет (и очень скоро) и влияет в смесях на потемнение других колеров, вообще не темнеющих. Эти краски сохнут, те вязнут, одни ложатся хорошо, другие надо чуть ли не втирать в холст и т. д. А химия красок и их воздействие друг на друга! Вот где кроются трудности и сложности живописи маслом, особенно когда пишешь портрет, надо придерживаться определенной тональности модели, надо быстро

писать, потому что у позирующего времени в обрез, на один или два сеанса! А тут приходится мгновенно соображать, что из красок технически лучше применять, чего остерегаться, не говоря уже о самом главном и самом трудном в портрете — надо успеть составить достаточное впечатление от позирующего, от его характерных черт, выражения и т. д.

Все эти трудности и стремление наше освободить себя от «пут» и «угроз» живописи маслом, толкало нас искать какие-нибудь иные техники живописи в замену масляной. Тут-то я и стал пробовать, на манер фресок, испытывать соединения водяной техники — акварели, а потом и темперы с сухой пастелью, когда подсыхает первая. Это, собственно, не смешение даже, а нечто, напоминающее лессировку. Здесь не место заниматься подробностями в разрешении этих жгучих вопросов техники выполнения, я хочу лишь дать понять, что я принял во внимание появившийся тогда за границей интерес к изучению и даже возобновлению прежней ренессансной техники (фрески), передвижники же считали такие вопросы просто блажью и чуть ли не ересью. Ведь они даже отказывались принимать, просто не допускали на свои выставки акварель, всюду, однако, признанную!

Выше я уже упоминал, что у московской публики постепенно усиливался интерес к изобразительным искусствам. Наши столичные выставки воспитывали вкусы широких слоев населения. Постепенно стал намечаться сдвиг в сторону красочности и живописности картины в оценке их публикой. Однажды на выставке «Союза» мне пришлось услышать такое восклицание одной посетительницы, обращенное к ее спутнику: «Ах, купи мне ту синенькую!» (или «красненькую»— точно не помню). Конечно, это было несколько примитивное выражение «переоценки ценностей», но все же показательное. Интерес к «литературному» содержанию картины, характерный для передвижников, постепенно стал сменяться интересом к цветовой гамме, к цвету, к живописным, т. е. непосредственно художественным достижениям произведений. Неважно, что у публики, да и у критиков, это выражалось подчас наивным образом — важно то, что сами художники стали серьезно интересоваться *способами* передачи художественного впечатления, а не только содержанием картины.

С возобновлением интереса к чисто живописной стороне произведения стал расти и интерес к различным, частью позабытым, художественным техникам. Я уже говорил об использовании мною разных технических способов в связи с разрешением той или иной задачи в художественном исполнении произведения. Об этом стоит сказать несколько подробнее, в частности, и в отношении моих собственных работ.

* * *

Занимаясь изысканиями технических способов старых мастеров по разным дошедшим источникам, я вычитал где-то, что будто бы уже с конца XVIII века была утрачена связь с предшествующим временем как в отношении техники, так и в отношении традиций художественного ремесла. Но еще задолго до Французской революции Рейнольдс, английский художник, старался доискаться, какими способами писали итальянские мастера. Известны его изыскания (см. его «Записи» 1750 г.*) относительно тициановского «Адониса» в палаццо Колонна. Он стал интересоваться гризайлью, подкладкой и лессировкой, более прозрачными тонами по основным и т. д. Это указывает на его интерес к самому *процессу* живописной работы старых мастеров, к раскрытию тайн их достижений. Он бился над теми же вопросами техники, приемов и методов старых мастеров — итальянцев, над которыми я и сейчас еще мучаюсь. Рейнольдс много экспериментировал, употребляя всякие лаки, связующие жидкости с воском и без воска, всякие кармины и т. д. и при этом часто портил свои картины. В музее «Даллич Галлери» я видел его работы, портреты, сильно почерневшие и потрескавшиеся от частого, вероятно, переписывания. В особенности поразило меня состояние знаменитого «Портрета леди Сиддонс как трагической музы»— он был весь в ужасных трещинах. Я привел здесь рассказ о Рейнольдсе к тому, что связь с традициями художников Ренессанса была утрачена уже задолго до указанного выше времени и что фактически давно уже не существует прямой преемственности от техники старых мастеров, а каждому художнику приходится каждый раз открывать свою Америку.

Что касается меня, то я занимался и тратил много времени на знакомство со всякими руководствами (еще старых итальянцев), делая пробы, исследования темперы, связующей жидкости, изучая искусство фрески, техническую сторону ее и т. д.

У меня нет здесь под рукой того выпуска известного издания Зеемана, в котором репродуцирована была моя работа «Толстой в семье» с сопроводительным текстом к ней, написан-

ным Игорем Грабарем. Автор правильно указал и верно оценил то, что я рано уже обратился к пастельной технике в моих картинах и портретах и в ней многого достиг. Как уже было упомянуто, я снова перешел на масляную живопись во избежание необходимости употреблять при пастельной живописи большие громоздкие стекла (неудобство транспортировок, громадный вес, необходимость солидных и, значит, также тяжелых рам и т. д.). Но я уже знал, что можно писать очень жидким маслом, почти как акварелью. Так, между прочим, прописаны некоторые места в групповом портрете «Поздравление» 1914 года. Впоследствии, особенно после переезда за границу, я стал комбинировать, и не без удачи, жидкое масло с темперой. Такой метод «жидкого масла» допускает очень быструю и свободную манеру письма, более всего соответствующую моему импрессионистическому направлению как в этюдах, так и во вполне законченных портретах (например, в портретах Г. Гауптмана и проф. А. Крауза).

О рисунке и иллюстрации

Надо обязательно напомнить, что говорили о рисунке и значении его в пластическом искусстве такие мастера, как Микеланджело, Энгр, Делакруа и другие.

Например, Гирляндайо: «В неудержимом порыве, в неутомимом стремлении рисовать проявился раньше всего талант Микеланджело. Вскоре он превзошел всех в мастерстве рисунка».

А вот что говорит о Микеланджело его ученик Франческо д'Орландо*: «В рисунке Микеланджело видит начало и конец всей художественной мудрости. От законченности и совершенства его набросков и рисунков зависит для художника все, служит ли материалом для его художественных произведений мрамор, бронза или серебро. Он сам часто уверял меня, что находит обтесывание мрамора менее трудным, чем приготовление красок, и бо́льшим мастерством считает достижение совершенства в рисунке пером, чем резцом. Рисование, согласно Микеланджело, есть высшая степень достижения — и для живописца, и для скульптора, и для архитектора. Рисунок — исток и душа всех родов изобразительных искусств и корень всех наук. Тому, кто достиг величайшего — умения рисовать, я скажу,— говорит Микеланджело,— что он владеет замечательным сокровищем, так как он может создавать произведения выше любых башен — кистью или резцом он может создавать фигуры».

Всем известно изречение Энгра*:

«Я напишу над дверью моей мастерской: «Школа рисования» и образую живописцев. Рисование — наипервейшая добродетель художника. Это основа всего. Вещь, хорошо нарисованная, обычно хороша и с точки зрения живописи. Рисунок — это честность в искусстве, его правдивость».

И, наконец, чудесные слова Делакруа: «Тот умеет рисовать, кто может нарисовать человека в то время, как он падает с четвертого этажа».

* * *

К вопросу о важности рисования*, важности *быстрого рисования*, важности рисовать с движущихся предметов добавлю несколько слов — из моего личного опыта, из моей собственной художественной деятельности. Я не только особенно любил рисунок, но и считал его основой всех родов изобразительных искусств. Изречения некоторых крупнейших мастеров рисунка и живописи я привел потому, что они в краткой и ясной форме выражают мои собственные взгляды.

Я упоминал о том, что мне приходилось делать портретные рисунки для журналов еще в бытность мою в Одесской школе, а затем и в Москве. Общественных деятелей, которых я иногда должен был зарисовывать, мне удавалось иногда увидать лишь один раз, и нужно было развивать в себе острую наблюдательность, зрительную память или «зрительный циркуль», как называл это Серов. Эти качества, столь необходимые для каждого серьезного рисовальщика, нужны мне были впоследствии для решения художественно-живописных задач формы, строения рисунка в искусстве портретирования. Все это требовало неустанной тренировки, «штудии», как говорил Серов, ремесла!

Везде, в Москве и за границей, в театре, в вагоне и даже просто на улице, на концертах, на интересных по составу участников собраниях и заседаниях, словом, всюду, где только можно было, я постоянно приучал себя, не обращая ни на кого внимания, когда даже заглядывали, что я делаю, зарисовывать в моем альбомчике, который всегда бывал со мной, целые сцены или групповые портреты, составив таким об-

разом интересные коллекции различнейших по темам документов, ценных своей непосредственностью и жизненной правдой (даже зарисовки просто характерных движений — движений косарей, поломоек и тому подобных «натурщиков»).

На симфонических концертах в московском Благородном собрании я делал очень много набросков, составивших целую галерею портретных зарисовок с Никиша, Кусевицкого и других концертантов. На советах преподавателей в Училище нашем я рисовал в этих альбомчиках эскизы-портреты с художников и профессоров, что тоже составило большую серию. На собраниях общества «Свободная эстетика»* я зарисовывал портреты писателей, философов, музыкантов, критиков и т. д.

Эти зарисовки или наброски, которые я делал стоя или сидя, но обязательно *незаметно* для портретируемых, чтобы никто не стал бы «позировать», были полезны для меня в смысле развития глаза и руки и приобретения навыка быстро схватывать самую суть изображаемого даже в самом быстром движении, что и составляет наиболее важное как для целого, так и деталей, ведь только нужные детали и необходимы для характеристики и помогают общему впечатлению. Такие зарисовки «на месте» интересны также как исторический материал. Художественно более живые и ценные, чем законченные, но «замученные» заказные портреты, которые стараешься завершить «как следует» и этим их частенько портишь, эти альбомные зарисовки я всегда просматриваю и, как «учебу», освежаю в памяти.

В нашей детской, где вырастали мои дети, я особенно много и часто зарисовывал, тут я наблюдал их в играх и занятиях, без позирования, с первых дней их рождения, в покое и в движении, и это была особо трудная учеба, «школа», как говаривал мне Серов — «*Ваша школа*»; все это приучило к быстрой реакции, фиксации впечатлений и к их зарисовкам.

Эта школа настоящего импрессионизма, т. е. умения быстро зафиксировать карандашом, углем или кистью впечатления от увиденного моментально, была самая полезная моя «академия» для всей постоянной моей творческой, в особенности же портретной, деятельности.

* * *

В конце прошлого столетия пропал интерес художников к иллюстрированию своими рисунками текстов книг, и все иллюстрации того времени, за малым исключением, и то только на Западе, делались очень плохо, отданные в руки слабейших и малоспособных художников. Поэтому даже и слово «иллюстрация» стало почти одиозным для художников-рисовальщиков. На первый взгляд это положение совсем непонятно и необъяснимо. Ведь если обратиться к любым произведениям старых мастеров, к их «темам», то ни один из этих мастеров не избег того, что в сущности готовил, того не ведая, самую настоящую, в полном значении слова «иллюстрацию» к какому-нибудь эпизоду какого-нибудь литературного текста.

Что, как не иллюстрации, в самом деле, все эти картины, фрески, изображения сцен, заимствованных из библии, из евангелия и великих памятников литературы, чем вплоть до нашего времени жило, живет и будет жить человечество?

Спор возможен лишь о том, хороша ли данная иллюстрация или дурна, как бывает спор о том, хороша ли эта картина или не хороша, а не вообще — каков род этого творчества.

Художник воспринимает и переживает либо явление внешнего мира, либо творчество человеческого духа и каждый по-своему выявляет эти переживания на бумаге, холсте или в мраморе; тут дело вовсе не в названии: иллюстрация, картина или статуя.

Если скверное воспроизведение живописными или графическими средствами того или иного литературного текста разуметь под словом иллюстрация, то уж лучше не называть этого иллюстрацией, а найти другое название и определение для неудачной картинки при тексте.

Ибо как понять и как выразить иначе, чем словом «иллюстрация» — лучшие, например, две картины великого Тициана: «Праздник Вакха» (в Лондонской галерее) и «Праздник в честь Венеры» (в Мадриде), которые целиком и специально, по заказу, передают текст из Филострата, описавшего для будущих художников некоторые погибшие в древности картины.

Что, как не иллюстрации, все эти прославленные произведения Ренессанса, все фрески и картины на исторические или мифологические или религиозные тексты? Что как не иллюстрации многие из работ Микеланджело, из его росписей, скульптуры, и т. д.?

Пусть же те, кто названием «иллюстрация» думают унизить или сузить значение художественного произведения, вдумаются в настоящее значение этого слова.

Пусть вернутся к единственно правильному пониманию этого слова и к первоначальному его смыслу, т. е. к пониманию того, что художественная передача в рисунке или в живописи какого-нибудь эпизода литературного текста — это и есть, собственно, иллюстрация; что иллюстрация есть проявление художественное и даже высшего ранга, а вовсе не подсобная деятельность, лишенная внутренней ценности, которой будто бы должны заниматься посредственные художники, не могущие подняться до живописи (или рисунка), так называемого, «станкового» ранга.

* * *

Немалую роль сыграло здесь то, что репродукция, техника печатания (главным образом литографией) иллюстрации в книге все более и более отставала от повышающихся требований, что эта окончательно отставшая техника низвела иллюстрацию до роли невзрачной, нехудожественной и никому не нужной *картинки* дурного тона. Такая «иллюстрация» отвратила от себя не только читателя, но еще больше требовательного к себе, незаурядного художника. Так иллюстрирование перешло в руки самых посредственных художников, что совсем погубило иллюстрацию как отрасль художественного творчества, и она перешла в область антихудожественного труда. Редкие художники изредка лишь соглашались выступать в роли иллюстраторов. Но вот в 80-х годах прошлого столетия началось за границей возрождение художественной литографии с открытием цинкографии, фототипии и разнообразных фототехник, позволявших репродуцировать и печатать настоящие факсимиле, не прибегая более к ремесленной черной или цветной литографии, в особенности ксилографии, где между художником, его оригиналом и воспроизведением его для книги стояло еще третье лицо, ремесленник-литограф, резчик по дереву и т. п. В процессе работы «под оригинал» он при уменьшении размеров настолько изменял физиономию последнего, что смотреть было жутко. Именно это стремление устранить посредствующий промежуточный элемент (резчика и т. д) и привело к возрождению прежней литографии и к расцвету художественной гравюры на дереве, на литографском камне и на медной доске. И не было художника, который не пробовал бы, не увлекался бы этими художественными способами для получения наибольшего тиража.

Так родился особый даже отряд художников-графиков — либо одной какой-нибудь специальной техники, либо, в большинстве случаев, пробовавших свои силы во всех родах графики.

Кто не помнит расцвета художественных цветных плакатов, афиш и самостоятельных листов графики, показывавшихся за границей на особых международных выставках! Появились тогда и любители этого особого рода художественных произведений, составившие очень интересные художественные коллекции. Эти выставки с большим успехом были показаны и у нас в столицах и вызвали большой и очень живой к себе интерес. К сожалению, в устройстве их у нас скоро наступило затишье. Я не раз упоминал уже, что, вернувшись из Мюнхена на родину, я поражен был тем, как мало интересовались у нас (даже в Москве) рисунком как самостоятельной отраслью искусства и графикой, не говоря уже о вышеописанных новых методах репродуцирования (взамен отвратительных олеографий).

А между тем тут-то и открывались новые горизонты и возможности распространения в народных массах высокохудожественных произведений как в репродукции, так и в оттисках-оригиналах. Я имею в виду, например, не известную до того времени художественную — черную, а особенно цветную — автолитографию, рисованную самим автором-художником на литографском камне (или на обыкновенной бумаге для перевода на камень). Не только копии с картин-оригиналов, но и совершенно самостоятельные художественные произведения, специально выполненные, могли стать многотиражными изданиями своими руками выпущенных литографий. Уже в начале 90-х годов плеяда молодых мюнхенских «сецессионистов», талантливых художников-пейзажистов выпустила таким способом целую серию замечательных оригинальных картин (главным образом пейзажей) для распространения среди широкой публики, не могущей приобрести дорогостоящие картины, выполненные маслом.

В такой литографии, как и в офорте, каждый оттиск является своего рода «оригиналом»; за небольшие деньги неимущий интеллигент или рабочий, желая украсить свою комнату, может повесить у себя очень хороший декоративный пейзаж в прекрасно подобранных красках. Художественные эти литографии были не только немецких, но и французских, шведских художников и художников других стран.

Я помню, что аналогичную идею имело и тол-

стовское издательство «Посредник»*. Автолитографию «Толстой за работой» (1908), которую я исполнил, издательство издало довольно большим тиражом, цена за экземпляр была назначена особо низкая — за 1 рубль можно было приобрести портрет Л. Н. Толстого. В начале революции я предлагал выпустить такую серию картин для народа, но из этого так ничего и не вышло!

Я уже говорил об иллюстрированном издании Лермонтова. Это были также первые пробы, попытки поднять значение иллюстрирования, добиться истинно художественной репродукции; это были и первые эксперименты в фототехнических приемах, в стремлении лучше и ближе передать оригинальные качества рисунков художников.

Открытие фотомеханических средств большей точности и художественности устраняли неизбежность участия прежнего промежуточного специалиста-гравера и естественно вызывали желание автора самому стать таким гравером.

В Москве, в 90-х годах, немного было художников, кто указывал бы на значение и необходимость развития рисунка и графических искусств. Как все было трудно, какая потеря времени — доказывать, казалось бы, очевидные истины! К счастью, были люди одного со мною мнения, товарищи, участвовавшие в общем деле поднятия интереса к графике, среди них главным образом художник В. В. Переплетчиков и художники в Строгановском училище.

Впоследствии у молодых художников появился огромный интерес к забытому искусству графики. Выработались даже очень разнохарактерные индивидуальности со своей собственной художественной физиономией — в гравюре на дереве, в литографии, офорте и т. д.

* * *

Для репродукций с акварелей и любой другой красочной живописи найден был способ так называемой трехцветки. Она выполнялась тремя или четырьмя отдельными цветными клише; лучшей в этой области типографией, не только в России, но и в Европе (помимо известной фирмы «Голике и Вильборг») была Экспедиция заготовления государственных бумаг. Во главе этого печатно-репродукционного учреждения стоял очень знающий специалист и тонко разбиравшийся в искусстве живописи (в отношении репродукции) человек, фамилию которого я, к сожалению, забыл. Исполненные им репродукции с акварелей бывали столь первоклассными, что их трудно было отличить от оригиналов.

* * *

Говоря о репродукциях, я добавлю, что одной из самых лучших репродукций с моих произведений, напечатанных в России, была цветная репродукция с картины «Заседание Совета преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества». Напечатана она была в роскошном издании А. Бенуа «Русская школа живописи»*, точно не помню названия. Это, собственно, была история русской живописи, написанная и изданная Бенуа, тем самым Бенуа, который за несколько лет перед этим написал для издания Мутера свой раздел «История русского искусства»*.

Выставка картин «Французское искусство за сто лет» в С.-Петербурге

Пожалеть надо, что столь интересная и поучительная выставка («Французское искусство за 100 лет»*) пришлась на время, когда по случаю ремонта оказался закрытым наш Эрмитаж.

Будь он открыт, еще более наглядной и очевидной была бы картина преемственной связи между искусством старых мастеров, которым так богат Эрмитаж, и представленным на выставке французским искусством. Тут важна была бы очевидность наглядного осмотра того и другого, а не схемы «историй искусств», написанных все же не художниками.

Мне хотелось бы поделиться некоторыми мыслями, возникшими при осмотре этой замечательной выставки.

Интересно на этой выставке, что видишь не только фактически выставленное искусство французов за весь XIX век, почти до наших дней, но и то, что это искусство французов являлось всегда, да и сейчас также, источником влияния и образцом для всего европейского искусства (и нашего, конечно!).

И никогда прежде так не нужна была такая наглядная картина, живая история искусства, на образцах убеждающая в непрерывности его для всех тех, кто, как у нас, в силу малой художественной образованности, а подчас и грубого невежества, отрицает незыблемое и существен-

ное, на чем базируется многообразие французского искусства: на строгой преемственности, на необходимости основательнейшей школы и художественной культуры.

Досадно по двум соображениям, что эта выставка здесь в Петербурге, а в Москве ее не будет. Во-первых, потому, что Москва всегда была центром не только в смысле интереса к живописи, но и изучения ее и культивирования ее. Именно в Москве жив интерес к настоящей живописи, к началам и к развитию ее. Здесь разрабатываются живописные проблемы, распространяющиеся потом повсеместно, и все задачи *живописи* зарождались обычно в Москве. И следовательно здесь особенно полезно было бы показать эту выставку.

Вторая причина та, что Москва богата образцами того «новейшего» искусства, которое здесь, на французской выставке, представлено более бедно. Можно даже было бы предположить (хоть я и сомневаюсь в этом), что это не без умысла устроено: чтобы подчеркнуть ту несостоятельность «конца», т. е. новейших «мастеров» последних десяти лет, по сравнению с французским искусством прежнего времени и особенно начала его.

Эту выставку особенно усердно посещают приезжающие москвичи, а в эти дни праздников я вижу толпы экскурсантов москвичей — учеников Училища живописи, которым так полезно ознакомление с этой назидательной выставкой.

Пишу под свежим впечатлением лишь несколько общих своих заключений; охватить же в краткой заметке всю эволюцию французского искусства было бы не только немыслимо, но и безрассудно: то́мы историй искусств бессильны сделать это, и, кстати сказать, в результате произвольной болтовни часто лишь сбивают читателя с толку.

Кто бывал за границей, в особенности, кто видел столетнюю выставку в Париже в 1900 году*, видел лучшие образцы представленных здесь мастеров. Но и собранное на этой выставке достаточно ценно, и стоило, вероятно, больших трудов и усилий составить эту выставку, даже при наличии дипломатических и прочих сильных средств, которыми располагает Петербург.

Что здесь особенно любопытно и что особенно подчеркнуто, это те образцы, на которых выявляется два существенных фактора развития. С одной стороны — основные элементы французского искусства: строгая *школа*, обязательное *изучение природы*; изучение старых мастеров, главное, итальянских, голландских, испанских, одним словом, преемственность; с другой стороны — идущее из этой преемственности постепенное развитие своей собственной индивидуальности.

Например, индивидуальность такого пейзажиста-поэта, каким является Коро. Кто знает Коро, его своеобразную физиономию, колорит и технику, будет поражен, увидав одну из его ранних картин. С чего пошел он, как начал? Картина эта ни дать, ни взять Каналетто *— и самого робкого еще свойства. Я не говорю уж о Мане, на которого так повлияли испанцы.

Но вот самый ультраиндивидуальный, явившийся для многих большой неожиданностью, «готовый»: взгляните на номер 85*, закройте подпись — и вы скажете, что перед вами ничем не выдающийся художник, принадлежащий к обычному французскому академическому направлению, а это сам Гоген!

На этой выставке, на которой каждая новая фаза так очевидно следует из предшествовавшей, одно должно казаться странным: *откуда пошел импрессионизм*? Здесь — пробел: отсутствует Тернер*! В сущности, он-то и был родоначальником французского импрессионизма, хотя был англичанином. Поэтому, конечно, его и не включили в эту выставку лишь французского искусства.

Между прочим, ошибочно думать, что достижения импрессионизма соизмеримы в таких различных областях, как пейзаж, фигура или портрет. Импрессионистическая техника в портрете и фигуре совершенно не удовлетворительна. В пейзаже она целесообразна. Сезанн в пейзаже, особенно в натюрморте очень хорош. Но в портрете? Тут требуется такая четкость форм и полная ясность в передаче характера — не обойтись ведь только живописностью и общим красочным впечатлением. Я еще до сих пор не видел того, что разубедило бы меня в его бесплодных усилиях.

Пора перестать думать и верить, что портрет — голова, фигура человеческая — поддастся изображению дилетанта; что он равнозначен с пейзажем, равноценен ему.

Сколько бы ни уговаривали нас бойкие теоретики слова, никогда дилетант не овладеет головой крепко, сильно, убедительно, хотя очарует подчас передачей натюрморта и пейзажа. Законы, конечно, имеются всюду или, вернее, были. Но несоблюдение некоторых из них в натюрморте менее ощутимо, чем в портрете. Впрочем, не место здесь вдаваться в подроб-

ности технических и других проблем искусства!
В заключение скажу, что схемы тех подразделений, которые усвоены устроителями на основании указаний современных историков искусств (особенно по Мутеру), не вполне позволяют уяснить последовательность развития европейского искусства.

Академическая весенняя выставка в Берлине

Эта выставка была мне особенно интересна по объединению нашего поколения, т. е. импрессионистов-реалистов, с последующими течениями молодых разного рода, главным образом экспрессионистов и т. д. И что же? В результате перевес-то оказался все же на стороне первых!
В немецком искусстве вообще только один лишь Грюневальд*— большой художник-живописец. После него за все эти столетия только один Менцель*— действительно великий, единственно великий немецкий художник.
На отчетной выставке, сейчас открытой, можно отметить, собственно, двух сильных художников: Слефогта и Мунка*.
В первом поражает темперамент, «брио», схватывание живого биения жизни, света, характеристика в портрете (только, к сожалению, излишняя детализация или лучше цепляние за формы и застревание, а не большая суммированная концентрация), достигаемые дополнительными мелкими мазками. Убеждающее сходство в силу индивидуальности изображенного,— нет схемы. Трепет в душе, в кисти, в нюансах тонов и быстрота темпа. Увлечение автора передается и увлекает.
Слефогт владеет формой значительно лучше двух других близких созвездий: художников Либермана и Коринта.
Либерман сносен еще в пейзаже — в портретах же ужасен своей беспомощностью, неумелостью, вялостью формы и цвета.
Есть, впрочем, видимость и желание блеснуть и прикинуться «маэстро» изредка широкой трактовкой и корпусностью краски.
Коринт живописнее, страстнее, горячее, но именно в силу этой несдержанной страстности и неумения владеть собою (отсутствие дисциплины) говорит бесконечно много ненужного, т. е. делает пустую шиковатую отсебятину, пишет в сущности двумя грязно-фотографическими тонами, хотя с кисти брызжет весь ассортимент красок, находящихся в его ящике, а цвета нет, нет колоритных тонов. Но что хуже, нет сконцентрированной формы (и вообще формы) ни в фигуре, ни в лице гримасничающей и долженствующей кокетничать с зрителем женщины, ни в цветах — якобы розах — и т. д. И это должна быть Флора!? Большая сырая отсебятина большого темперамента — в чернильно-фотографическом тоне.
В то же время самое свойство его несдержанного кипения и бурления — из области того, что называется «элементом живописи». Жалко его от души. Похож на искреннего человека, не владеющего даром речи, у которого в душе и в голове — вулкан, целый ад, а наружу вылетают бессвязные звуки, крик, мычание, размахиванье руками, топанье ногами и прочее.
Слефогт еще в силе (Коринт болен после удара), может господствовать над формой, овладевает ею в соответствующей гармонии с налетающими шквалами воображения, концепций и т. д. В портрете он сдержаннее, в лице выискивает типичное, характеристичное, но иногда впадает в жеванность, в дряблость.
Как раз обратное — у большого мастера формы, Мунка. У него мы видим общность формы и, главным образом, силуэта: упрощенность цвета, суммарность, расчет, конструкционные и композиционные соображения.
Он идет от рисунка. Он тоже охватывает впечатления, тоже дает типичное и индивидуальное, но достигает этого не мелкими чертами: в нем нет ни дряблости, ни жеванности. У него много чистого холста, тона его — его собственные и живописны в истинном смысле слова: он дает раскраску окраин силуэта и легкую, приблизительную прописку. Он несомненный поэт, в нем видны также и самообладание, самодисциплина; нет той нервной разбросанности, как у вышеназванных художников.

* * *

Пустяшны, смешны отсебятины всех художников, идущих в хвосте французов (Сезанна, Гогена). Пехштейн* дошел даже до бретонских фигур времен Котте*. Иекель* бьется в пустоте надутых пузырей, но он умеет рисовать и дать немецкого характера женскую голову с тонким подчас рисунком, это художник из учеников ателье доброго старого времени. Все же остальные с Кокошкой* во главе — жалкие «кичисты», желающие казаться необузданными

живописцами, которым, однако, много-много под силу лишь небольшой лист графики, — кого хотят они ошарашить? Несчастных девиц с таинственными вопрошающими взорами?

Мазок сюда, мазок туда, шпателем — грязью по цвету, цветом по грязи: в эту сторону, нет, сюда, пожалуй, лучше, — нет, надо так попробовать... В ученическом возрасте это может доставить некоторое удовлетворение хотя бы автору, но ведь эти «молодые» уже в летах! Как ни вертите, а надо будет повернуть на тот самый путь, с которого, особенно вас, немцев, столкнули парижские молодцы.

Скучно о них говорить и писать; еще скучнее, должно быть, им самим — в душах их, в их сердцах пустовато. Пластика на выставке — скульптура, слава богу, лучше...

Кого могут воодушевить эти художники? Лишь сделали импрессионистов классиками — пока что единственных создателей новых ценностей в длиннейшей цепи эволюции живописи от старых мастеров до конца прошлого, XIX века. Напрасно метали громы и молнии на импрессионистов: они хранили традиции преемственности, шли своим путем, старики не уставали и... все еще «жив курилка»...

О Делакруа

Когда читаешь о Делакруа* — о его родителях, детстве, о характере, внешности, обхождении,— невольно поражаешься контрастам в его жизни, во вкусах, художественных замыслах. Он был блестящим, признанным художником, пользовавшимся успехом с самого начала, новатором — и в то же время у него в сущности не было аудитории! Ему поклонялись, у него были ученики и последователи, но он не создал своей школы. Как мало оценили его! А ведь без него искусство XIX века, может быть, сложилось бы иначе. Он был романтиком, а между тем многих воротило от его доктрин*. Ему дано было величайшее сердце — в «холодном человеке»! «Если я не дрожу, как змея в руках укротителя, я холоден!» Его «литературность»? Не его ли биографы оказали медвежью услугу ему, говоря о его «рассказах-картинах». Он никогда не писал «рассказов», а только — картины. И люди его мыслимы только для картин: свет и тени.

Он не жалел себя, когда сам себя критиковал, был строг к себе, но относясь объективно к себе и другим, сравнивая себя с другими, не отрицал своих заслуг, если находил их в себе...

Характерна его склонность и признание необходимости держаться в искусстве «маяков» — старых мастеров — Рафаэля, венецианцев и пр.

А Рембрандт? К нему у него довольно сложное отношение... Почти противоречивое.

Вот что я прочитал в дневнике Делакруа (1853) об одном из лучших и наиболее законченных его портретов. «Рембрандт показал бы только голову. Платье (да и голова) были бы едва намечены. Не имея в виду подчеркнуть, что мне ближе другой способ, дающий возможность выработать все детали согласно их значению (я почитаю Рембрандта выше всех границ), я все же чувствую, что мне не по душе его выражения. В этом я ближе к итальянцам. Веронезе — это подробное изображение всех частей; также и Рубенс, который, пожалуй, в своих патетических картинах имеет даже преимущество при помощи преувеличений привлекать большее внимание к главному; этим он увеличивает силу выражения. Конечно, в этом что-то искусственное, которое чувствуется, пожалуй, больше, чем «откидывания» и недоговоренности Рембрандта. Ни то, ни другое, собственно, меня не удовлетворяет во всем, что мне нужно. Я хотел бы, я думаю, достигаю этого часто, чтобы искусственное совсем не чувствовалось, а самое существенное, т. е. суть — выдвигались бы. Это достигается известными ограничениями, даже отказами в художественном исполнении. Но эти жертвы должны быть бесконечно более искусно скрытыми, чем у Рембрандта».

Добавлю к этому, что Делакруа — этот чудный живописец, представитель романтизма, — по своему темпераменту, жизни и по преувеличенной театральной искусственности в живописи своей был все же близок к преувеличенной искусственности Рубенса; я восхищен тем, как смело Делакруа утвердительно говорит, что ему «это часто удается». В остальном же, в его преклонении перед итальянцами и кое в чем из того, что он говорит о Рембрандте, я с ним согласен, и в этом, пожалуй, основа моего художественного кредо.

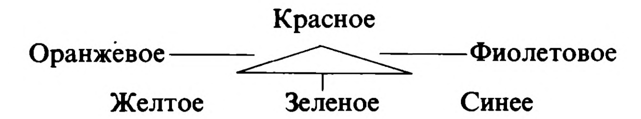
Делакруа весь в искусстве, словно «превзошел» в себе человека. Со своим аристократизмом, с особым мировоззрением, со своей величиной, он, в сущности, стоит как-то особняком. Его колористика — целая школа; все наше современное искусство, наша художествен-

ная культура основана на его достижениях. Он оплодотворил Мане, Курбе, а еще больше — Ренуара и Сезанна.

Критик говорит о нем: «Он видит прекрасное, созерцает его, превращает в уме своем в совершенство, но когда старается перенести его на холст, оно ускользает от него, оно оказывается недостижимым, как меняющиеся видения в облаках».

Стараясь разрешить некоторые проблемы света и тени, Делакруа создал свою примечательную теорию полутонов*, базирующуюся на цветовом треугольнике. Рассказывают, что он не мог справиться со своей задачей, посещал Лувр, тщетно старался найти ответ у Веронезе и Рубенса. Однажды, идя по дороге, он увидал дилижанс, желтый на солнце, с ясными фиолетовыми тонами в его тенях. Увидал, и его осенило!

Вот кратко, в двух словах — его теория, а вот и диаграмма его цветового треугольника:



Красное с синим, как известно, дает фиолетовое. Синее с желтым — зеленое. Желтое с красным — оранжевое. Эти первичные цвета с результирующими из их суммирования производными цветами лежат на прямых линиях. Контрастирующие же тона (желтое и фиолетовое, красное и зеленое, синее и оранжевое) лежат друг против друга.

Чистые тона в свету, «без грязи», как у классиков, и коричневые и черные тона в тенях их — все это как бы случайно, не обосновано.

А Делакруа, вводя в действие свой «треугольник», дает также указания: «Если вы прибавляете к какому-нибудь цвету черный цвет, вы не достигаете полутона, вы только делаете его грязным. Для достижения полутона вы должны прибавить цвет, лежащий в треугольнике насупротив данного. Если к производному тону вы прибавляете противолежащий ему в треугольнике (или наоборот), вы ослабляете его, т. е. достигаете необходимого полутона. Отсюда — зеленые тени на красном тоне в свету, фиолетовые на желтом» и т. д.

Треугольник этот Делакруа называет «одновременные контрасты красок» или цвета (couleurs); он изобрел его еще до своей поездки в Танжер и, по-видимому, на своей практике применял новую эту теорию. На востоке он делал наброски, заносил в альбом детали костюмов, но самые картины писал по прошествии многих лет, т. е. как бы на склоне лет.

Немалое внимание уделяет Делакруа обсуждению технических подробностей, т. е. выбору наилучшего холста, употреблению так называемого асфальта, избежанию потемнения масляных красок и т. д.

Между прочим, нет того лоскутка холста, в котором не узнать его руки.

Многие критики и писатели сравнивали Делакруа с Гюго; другие называли его «Берлиозом в живописи»; Ницше дошел до сравнения его даже с Вагнером! Мейер-Грефе* восклицает: «Никогда никто, столь известный, как он, не подавал повода к таким ложным суждениям»!

А он, собственно, терпеть не мог «беллетристики в живописи», считая ее огрублением своего искусства, как Моцарт, который говорил: «Музыка должна оставаться музыкой».

Делакруа был человеком начитанным, образованным, увлекался поэзией, знал толк в литературе. Он был врагом новшеств в синтаксисе, вообще врагом *не литературного воздействия в литературе*. Он считал, что эти внешние новшества вредят современности, делая великих поэтов прошлого старомодными. Он показал, что с консервативными наклонностями совместимы наилиберальнейшие восприятия всего достойного и нового.

Бодлер сравнивал его со Стендалем. Между прочим, Делакруа был один из немногих, почитавших неизвестного еще тогда Стендаля. Со Стендалем, по словам критика, роднит Делакруа его «esprit». Но Делакруа еще более «духовен». В обоих — неосознанная ими самими внутренняя свобода и способность в нужный момент реагировать со всей неотразимой силой их индивидуальности. Тот же аристократизм, та же «noblesse», как у Стендаля, но меньше выражена «очаровательная игривость» Стендаля; в работах Делакруа скорее сквозит тихий юмор Флобера, который превзошел Стендаля более естественным владением своим искусством. Критик подчеркивает, что Делакруа был романтиком, как многие великие мастера (Шекспир, Гете, Леонардо, Рембрандт).

Я уже упоминал о том, что Делакруа преклонялся перед старыми мастерами, особенно итальянскими. Стоит отметить, что по утрам, прежде чем взяться за собственную свою работу, он «упражнялся», т. е. рисовал — копировал и Рафаэля, и Тициана, и Рубенса; копирование в этом смысле — строгая тренировка, учеба,

а вовсе не заимствование. Я говорил уже об отношении Делакруа к Рембрандту; но, упомянув о Рафаэле, не могу не процитировать Делакруа, в молодости увлекавшегося Рембрандтом и вдруг «понявшего» его: «Может быть, откроют, что Рембрандт был более великий живописец, чем Рафаэль... одновременно по глубине чувств, по выражению и более одухотворенному пониманию правды».

Делакруа никогда не гордился своей новизной. Наоборот, прятал ее. По его словам, в красоте «la rencontre de toutes les convenances»[1]. Задачей его было — проникнуть во все красивое, он брал все, что мог; источники его вдохновения, его заимствований самые разнообразные; и Рафаэль, и Тициан, и античное искусство, и архитектура, и природа (пейзаж, цветы и деревья, и животные), и люди всех рас и наций.

Но несомненно он учился кое-чему и у англичан. Конечно, у него это выявлялось по-своему. У англичан доминирует природа, французы более рационалистичны, склонны к системам. Делакруа, ездивший в Лондон в 1825 году, посещал мастерские лучших художников и находил там то, что наследникам Давида представлялось как нечто новое: ремесленную традицию старой английской живописи, не прерванную, как во Франции, временем Великой Революции. Среди английских художников, с которыми знакомился Делакруа, были и Лоуренс, и Вильки, и Тернер, и Боннингтон, и Констебль Тернера, вначале очаровавшего его, он впоследствии разлюбил. Работал он (в своей мастерской в Париже) одно время с Боннингтоном и ему обязан своей акварельной техникой. Но больше всех он ценил Констебля, указавшего ему на общую ошибку всех пейзажистов — передавать зеленый цвет природы одной краской, введшего разложение тонов и т. д. Делали это, правда, и до Констебля, но несознательно, не отдавая себе в этом отчета. Констебль же первый сознательно отнесся к этому, как к новому методу живописи. Разложение тонов Констеблем несомненно повлияло на живописные достижения Делакруа, в интерпретации которого этот метод был углублен и расширен, Делакруа из него сделал вывод огромный! Делакруа писал не «меч», но как бы «свечение лезвия» и т. п. Как Греко и другие духовидцы, он писал «не бытие вещи», а по возможности «ее функцию», освобожденную от «вещности»; не натуру, как таковую, а то, что она — в качестве выражения — может дать; не просто красное, синее и т. д., но игру, аккорд, даже симфонию.

Очень важно — и следует отметить это, — что он снова восстановил красочную живопись тела. Палитра его — от венецианцев. В то же время он — предтеча импрессионистов: ему нужна была скорость, чтобы не терять впечатления. Однако приведенная Мейер-Грефе в его работе о Делакруа цитата о скором темпе, будто бы относящаяся к живописи, на самом деле относится к *быстроте рисования'.* «Если вы не сумеете нарисовать человека в то время, как он падает с четвертого этажа, вам не создать больших картин». И далее: «Так как для художника самое существенное — полученное от натуры *впечатление,* т. е. то, что ему нужно передать, ему надлежит предварительно вооружиться всеми средствами *скорости передачи».*

По сравнению с XVIII веком со свойственной тому времени «кокетливой игрой кисти» подход к живописи с позиций мастерства рисовальщика — возврат к классическим принципам искусства.

Что касается живописи Делакруа, то, по его собственным словам, он по-рубенсовски намечал большие массы, а затем рафаэлевскими небольшими штрихами «мягко заканчивал» картину.

* * *

Литография, офорт, гравюра на дереве — все это технические способы, которые были знакомы художникам прошлого.

Гравюры Делакруа как-то не дают настоящего представления о его творчестве графика, особенно о его акварелях.

Исключение — сделанная в 1848 году прекрасная его гравюра «Львица с арабом». Зато в литографии он достигал исключительных результатов и в этой области охотно работал.

Его иллюстрации к «Фаусту», от которых Гете был в восторге и которые так хвалил Эккерман помогают лучшему восприятию текста. Гете подтверждает это «ибо, — говорит он, превосходная сила воображения такого художника заставляет и других следовать его представлениям. И если я должен признать, что Делакруа в некоторых сценах превзошел меня, мое собственное воображение, то, что я сам изобрел, то сколь живее и выше найдет его представления сам читатель...»

[1] Сходятся все соответствия *(франц.)*

* * *

Снова я думаю о важности основных двух элементов, о важности рисования и живописности. Снова могу повторить мое давнишнее замечание — в школе нужно прививать эти две дисциплины, т. е. идти по стопам Энгра и Делакруа, так как от них — вся современная живопись.

Я считаю, что всю европейскую живопись надо рассматривать как колебание между двумя крайними и противоположными влияниями, с одной стороны — Энгр, т. е. строгая, почти аскетическая форма, рисунок (классицизм); с другой — Делакруа, т. е. освобождение живописи, *живописность* и перевес ее над формой (романтизм). Если в классицизме преобладает принцип строгой правды, преобладает линия, пластика, рельеф, то это угрожает, в *крайнем выражении*, перейти в академическую сухость, даже в маньеризм; так и в романтизме, доведенном до крайнего отрицания формы,— реакция в другую сторону. Слишком большая вольность таит в себе опасность превратно понятого значения свободы в искусстве, свободы, не связанной уже более с формой, столь нужной и важной в искусстве.

Несколько слов о Рембрандте и Гальсе*

В нескольких словах я должен передать мои впечатления от посещения галерей и музеев Голландии и об их шедеврах. Сразу же надо сказать, к моей радости, что наш Эрмитаж владеет замечательным, как я теперь вижу, одним из лучших собраний голландского искусства и лучшим в мире — Рембрандтом: его шедевром «Возвращение блудного сына»! Этот огромный холст был последним его творением, и в нем отразился весь гений этого художника и страдальца. Широкая живопись его превзошла здесь все, что им было написано до этого (драпировка на сыне написана как-будто уже не кистью, а «лопатой»...). Как только хватило силы у этого полуслепого старика, разбитого несчастливой и преследовавшей его судьбой, создать такой шедевр!

Не останавливаясь на разборе этого сокровища Эрмитажа и вообще его сокровищ, замечу лишь, что равной «Блудному сыну» (по значительности) я считаю только картину того же Рембрандта — «Суконщики». Это действительно лучший в мире групповой портрет, по характеристике изображенных лиц, по великолепной живописи и по монументальности всей концепции.

Почему-то все историки искусства считают своим долгом расхваливать «Ночной дозор», как лучшее из рембрандтовских произведений вообще. Я совершенно не разделяю этого мнения и считаю «Ночной дозор» значительно уступающим «Суконщикам» по живописи, непосредственности, простоте и правдивости. Еще один из его шедевров последнего, лучшего периода — так называемая «Еврейская невеста» в Амстердаме, одного времени с Брауншвейгским, чудесным по краскам, групповым «семейным» портретом. Затем в Гааге один из капитальнейших холстов Рембрандта, — «Давид и Саул» [...]

Известно, что мы, художники, при рассмотрении художественного произведения, руководствуемся соображениями внешнего характера (форма, цвет, техника и т. д.). Когда смотришь на Рембрандта, все это отходит на задний план, так захватывает нас внутреннее содержание, глубина его произведений, человеческий, духовный элемент изображаемого.

* * *

Два слова о другом голландском гении — живописце, прекрасно у нас в Эрмитаже представленном, — о Франце Гальсе, величайшем портретисте, о котором на весь мир говорит городок Гаарлем с его музеем Ф. Гальса. Нигде в мире не увидать столько прекрасных групповых портретов разных цеховых и военных групп, исполненных с таким мастерством по заказу («в складчину»), как в Голландии. И всех голландских художников оставил позади себя этот неутомимый мастер-виртуоз. Какое знание, какой адский труд — связать столько лиц и фигур! Он, как никто, выступает перед зрителями своими блестящими живописными группами — и просто весело смотреть на этих людей беседующих, пьющих, веселящихся, щеголяющих как бы своими красочными знаменами и военными костюмами.

Два групповых портрета последнего периода его творчества я считаю лучшими его вещами: это собрание представителей гаарлемского госпиталя и столь же замечательная по великой простоте своей, по силе характеристик и по живописи группа старушек, представительниц того же госпиталя*.

* * *

...Сколько себя помню, я не был под влиянием Рембрандта, но (незаметно для меня самого) уже во второй моей картине «Молитва слепых детей» появляется рембрандтовская световая тенденция и стремление к глубине содержания. Весь уклон мой, мое непрекращающееся увлечение вечерним светом (под лампой), этим теплым оранжево-золотым колоритом, музыкальностью, интимностью изображенных сцен — это основной, пожалуй, стержень мой, и в этом, может быть, есть кое-что, почему так дорог мне Рембрандт, как величайший интимист. Я уж не говорю о чисто технических элементах, как концентрация света, излияние света из одного источника, окутывание предметов, постепенное убывание света и, наконец, исчезновение в темных глубинах. Не говорю и о живописной особенности и оригинальности цветовых комбинаций и о большей гармоничности и обобщенности, т. е. обо всем том, чего нет при холодном дневном свете (мое нерасположение к холодному, северному).

Рембрандт... Не странно ли (меня самого часто интригует это), что несмотря на мою любовь к нему, несмотря на то, что Рембрандту мне было бы гораздо легче подражать (особенно в первое время) и в духе его писать картины и портреты — он легче и по форме и по мотивам, несмотря на все это — моя неутолимая жажда и страсть живописца, жажда цвета и света (я ведь южанин!) на стороне итальянцев, их понимания формы и цвета; именно их живописное искусство в радостных красках, как у венецианцев, «языческое», захватывает меня еще больше, и вот уже к синтезу этих двух начал (итальянского и рембрандтовского) я стремился и стремлюсь! Это моя цель и мечта.

О Рубенсе

...Еще учась в Мюнхенской академии, я полюбил посещать Старую Пинакотеку. Эта замечательная галерея — одна из лучших сокровищниц старых мастеров.

Здесь собраны первоклассные произведения: чудесный, например, может быть, лучший (лучше парижского, возможно, даже лучший вообще в мире) Тициан последнего периода — «Бичевание Христа». Как оно широко и эскизно написано! Или Тинторетто — «Марс и Венера», «Распятие», «Христос у Марии и Марфы»! Здесь лучшие Рубенсы, Ван Дики. Один «Портрет доктора Тульдена» чего стоит! Или лучший холст из серии рубенсовских мифологических сюжетов — «Шествие Силена». Особенно нижняя часть картины — уснувшая пьяная «сатириха» с сосущими ее грудь младенцами-сатирами — по поражающему знанию форм, по виртуозности, гениальному и непосредственному мастерству превосходит все, что я видел у Рубенса: как мастерски пройдены эти младенцы, намечены руки, как артистически свободно и легко шла кисть по всей нижней правой стороне картины! Для нас, художников, «рука» мастера, как «почерк», т. е. то, как он владел кистью и как вел он кисть без заботы о том, что нужно «закончить» или «стереть» следы живого непосредственного впечатления, под напором искреннего чувства, дает представление о характере, о знании и индивидуальности одного художника, в отличие от другого.

А какая современная живопись, почти «пленер», в этой светлой блестящей спине «Сусанны в купальне»! Просто жемчужина в рубенсовских nues! Или «Пастушеская сцена», замечательно написанная с его жены, Елены Фурман. Там же собрание чудесных портретов Ван Дика и много других портретов и шедевров жанровой и пейзажной живописи.

Чудесным для меня праздником бывало всегда посещение этой Старой Пинакотеки, каждый раз обновлявшей мое настроение и обогащавшей мое знакомство с великими старыми мастерами.

Об английском портрете и пейзаже

Говоря об английском портрете XVIII века должен отметить, что из портретистов этой эпохи самым большим мастером был, пожалуй, Рейнольдс.

Виртуоз и мастер, один из последних представителей ренессансного искусства, с большим темпераментом и огромными знаниями, но в то же время и несколько поверхностный. Это можно сказать и про Генсборо, типичнейшего художника той эпохи; более простой, интимный и близкий нам, да и по живописи более крепкий — это Ромней.

Что Рейнольдс был такой мастер и виртуоз — неудивительно — «упражнение рождает мас-

тера». Он был буквально завален заказами богатой придворной аристократии и представителей зажиточных классов; по словам его биографа, у него бывало в день до семи портретных сеансов друг за другом разных лиц, ждавших очереди «как у врачей». Это, безусловно, преувеличено, так как физически вряд ли возможно выдержать такой труд, но для того времени и нравов подобное характерно.

Года два с половиной назад я посетил огромную выставку шотландских (причисляющихся к английским) художников и был поражен тем, сколько портретов и каких размеров (во весь рост), с пейзажными фонами написал один Рейбэрн и как превосходны были некоторые из них.

Во второй мой приезд в Лондон все эти английские портретисты конца XVIII века своими бутафорскими кулисами показались мне менее содержательными, даже пустоватыми; но все же они мастера формы, и каждый из них посвоему «сидит крепко в седле»; их портреты рассчитаны, главным образом, на декоративные эффекты.

Еще один художник поразил меня в первый мой приезд, это Тернер в «Тэт-геллери», о котором на континенте составить себе ясное понятие невозможно. Только тогда, когда я увидал его вещи в оригиналах, он стал для меня откровением в своем роде; он повлиял, так я теперь понимаю, на французов импрессионистов, или лучше сказать, что он дал толчок к светлой живописи, к тому, что принято называть «пленером».

О темпераменте этого фантаста и искателя новых путей в живописи, о стремлениях его говорит более всего один из его этюдов; теперь почему-то этого этюда больше нет в галерее; во всяком случае в огромном собрании Тернера в «Тэт-геллери» я, к сожалению, не смог найти его. На этом этюде меня поразила своей внезапностью — как властный девиз — такая надпись: «Fiat lux, fiat color»[1].

Нам, привыкшим уже к светлой, импрессионистической живописи, трудно теперь оценить огромное значение и такое смелое выступление его. Начав, как все пейзажисты его времени, с темных ландшафтов, с подражания коричневой тональности голландских пейзажей, он кончил какими-то видениями, снами, сказками. Это какие-то сияющие своей белизной, светлыми поэтическими фантазиями голубо-розово-зеленые поэмы в живописи, блестящие, оригинальные феерии. Но это все в то же время реальные пейзажи — зори, облака при закате, восходы солнца, масса воздуха, света, пространства.

[1]«Да будет свет, да будет цвет» (*латин.*)

Тернер, несомненно, открыл глаза французским художникам, часто посещавшим Лондон; повторяю, я склонен теперь считать его одним из действительных родоначальников импрессионизма.

Хотя я и не большой любитель «литературно-поэтических» фантазий в живописи (к чему англичане особенно склонны), я должен признать большое влияние Тернера на французов.

Другой очень большой художник ландшафта — Констебль, не уступающий в бурном темпераменте и высоком мастерстве Тернеру, мне ближе — по жизненной правде, по простоте и тяге к реальности, к природе. Он, как и его современник Тернер, так же повлиял на французских импрессионистов.

О Тинторетто (Скуола ди Сан-Рокко)

...Об итальянском искусстве и художниках написано так много книг, но как мало оценен до сих пор величайший художник — Тинторетто. Если нашли слово «сверхчеловек», то это всего ближе подходит к нему, к его необъятной, нечеловеческой мощи в живописи. Какая гигантская задача — написать в Палаццо Дожей этот «Рай» на плафоне с сотнями движущихся, дискутирующих фигур (по количеству написанных фигур это единственный в мире большой холст), облитых райским светом славы. Когда нашему брату, современникам, надо в картине подправить или изменить движение руки или ноги, не говоря уже о целой фигуре, мы днями раздумываем, пробуем и так и эдак, не решаясь на смелый шаг изменения; между тем эти Тинторетто, Веронезе целые миры вздымали на плафоны с легкостью богов, и в каких поразительных ракурсах и перспективах, как ни в чем не бывало!

Целые версты замечательных холстов исписаны этим действительно сверхчеловеком — Тинторетто.

И, когда вы уже достаточно, вдоволь нагляделись на него в церкви, музеях и галереях Венеции, не говоря уж о бесчисленных музеях и собраниях других городов Европы, остановитесь на мгновение мыслью на одной только Скуола ди Сан-Рокко*. Ведь сколько холстов там,

написанных им, да и каких холстов! Взять хотя бы его «Распятие» (находится в нижнем этаже Скуола), которое по глубине и трагизму содержания родственно, пожалуй, уже творчеству Рембрандта — так вырвался он против своего времени. По широте и могучести живописи, по драматизму выражения самой темы — одной этой картины было бы более чем достаточно, чтобы обессмертить этого художника.

К сожалению, многие картины в Скуола ди Сан-Рокко почернели от времени и, главным образом, потому, что будто бы Тинторетто пользовался ультрамарином, темно-голубой краской, злоупотребляя ею. Но даже и при таком потемнении и невзирая на это — по уцелевшему можно судить о силе и оригинальности этой композиции, о громадном, нечеловеческом труде мастера, вложенном в одну эту роспись в школе Святого Рокка. Этим ли не восхищаться?

О Больдини

Какое в живописи многообразие сторон и подходов к ней!

В последний год моего пребывания в Берлине я видел выставку итальянского искусства, на которой был показан характерный Больдини.

Боже мой, какой восторг вызвал он когда-то двумя мастерскими своими портретами: Уистлера и одной модной дамы. Серов и я как-то особенно увлеклись им, и я вспоминаю, как Серов ловко — прижатой к усам рукой — изображал замечательно написанный рот и встрепанные кончики усов нервного капризного Уистлера! Какой мастер и виртуоз этот Больдини! Как верно схвачен и живет этот баловень-эстет и сноб Уистлер!

А как ловко и широко написана эта дама, — так живет, что слышно почти шуршанье шелкового платья. Какая острота и мастерство формы!

И вот всего через лет двадцать в том же роде салонный портрет одной дамы: чернота... Никакого цвета и колорита, кроме черно-коричневой с разбелом краски, лишь тот же широкий размах кисти, но это уж не мастерство, а явная пустота «маэстрии»...

Нет декоративного элемента, нет колоритных отношений, нет цвета, одна жидкая чернота... И почему-то вспомнился мне Сезанн! Косноязычный, бьется из-за формы, цепляется, спотыкается (может быть, завидует другим: его мечтой было попасть в «Salon des beaux artes» и т. д.), но живописью, цветом и колоритом, всегда благородным, добивается формы — правда, не всегда убедительной (особенно в портретах и фигурах), но он останется, ибо у него живопись, и это его художественный язык!

О египетском искусстве

Я говорил уже о том, что так называемый кубизм в искусстве это не что иное, как старый школьный метод, примеры которого можно найти и в египетском искусстве.

При раскопках открыты были египетские скульптурные мастерские, изготовлявшие те начатые и неоконченные этюды с голов животных (богини Ра, голова львицы), которые перерабатывались впоследствии в дивные изваяния и до сих пор им подражает всякий даровитый скульптор.

Здесь в этих по-своему транспонированных изображениях с натуры мы встречаемся одновременно с результатом двух как бы противоположных методов. *С анализом*, с тщательным изучением деталей, конструкций сложных форм природы (т. е. с характерными чертами, характерными пропорциями частей, их взаимоотношением и т. д.) и *с синтезом*, т. е. с характерным для данного произведения (головы, фигуры, движения и т. п.) упрощенным художественным суммированием самой высокой марки.

До сих пор этими работами любуется человечество, до сих пор истинный художник в благоговейном изумлении стоит перед ними.

Так, например, в неподражаемом упрощении египтяне передали в простом кубе изумительную фигуру сидящей женщины во всей ее необходимой конструкции и пропорциях. И в этом блоке кубической формы заключены, хотя только и подразумеваются, все возможные и нужные детали — все там есть! А в сущности это глыба гранита, над которой только чуть высится голова. Но глыба включает в себя так живо воображенную и изученную с натуры конструкцию деталей и точные их пропорции, что она дает полное впечатление сидящей на полу человеческой фигуры со сложенными на коленях руками.

* * *

Раз я заговорил о египетском искусстве, я не могу не занять внимание читателя еще на некоторое время.

Искусство Египта — величайшее и наипервейшее, включившее в себя все возможности, даже те, какими теперешние самые «модерн» художники незаслуженно похваляются.

От него пошло все остальное; вторым после него шло величайшее — эллинское, античное, классическое.

Какое волнение, какой восторг охватывает меня при виде египетских художественных образцов, встречающихся в европейских музеях!

Как ни преклоняюсь я перед греческим искусством, особенно эпохи перехода архаического искусства к классическому — простая египетская маска здешнего Берлинского музея, портретные бюсты, улыбка и склад рта, сейчас еще столь живые, близкие, человеческие и в то же время с печатью безграничной вечности, — о, эта улыбка и затуманенный взгляд в вечность — приводят меня в непередаваемое волнение! Не потому ли, что это ближе мне, человечнее, будто бы только вчера еще изваянное рукою близкого мне автора, и я братски жму руку его через 3—4—5 тысячелетий, которых как будто и не бывало! О, эти как бы трепещущие черты в их барельефах, эти характерные и посейчас еще живые профили и тонкий рисунок носа, рта и губ!

Я вижу египтянина, художника и скульптора: он мне родной, он тоже протягивает мне руку через тысячелетия, и между мной и им нет времени; он мой — сегодня, вчера, — ассириянин на барельефах, не говорю уже о греках, о более близких по времени! Даже ацтеки мне понятны, а дикари и подавно.

Но эти, сегодняшние, — кто они и что они? Это другая область, другая профессия, другой мир (если он есть) и другой язык, но не искусство, не живопись. Если за прошлым мы оставляем эти названия и понятия, то теперешним надо сейчас же найти другие, чтобы в будущем определять их этими другими названиями и понятиями. Но не вводить в заблуждение. Надо понять и установить ясное разграничение несоприкасающихся областей.

О современном искусстве

Как преподаватель живописи, я очень часто задаю себе самому вопрос — что наиболее характерно для школы, обучающей искусству живописи? Если вспомнить слова, высказанные известными мастерами живописи, то, конечно же, самым важным, так сказать, фундаментом всего оказывается рисунок. За ним сейчас же встает изучение формы, красоты формы, красоты природы — во всех ее проявлениях. Тут появляется новый элемент, может быть, более даже важный, чем первые два, но без них и он не будет иметь смысла — это цвет, колорит, краски. Конечно, и этого всего мало еще, но все остальное является развитием и разветвлением кроны громадного дерева. Ствол же его — это рисунок, без которого немыслимо подлинное искусство.

Обратимся к старым мастерам, произведения которых — в музеях, галереях, в церквах (фрески) — так восторгают и воодушевляют нас. Вспомним, как проходило у них их художественное развитие. Их совершенство развертывалось в зрелости, даже в старости. Эти замечательные мастера еще с молодости приобретали у предшественников, учителей своих, всю необходимую технику и знание — еще в годы своего ученичества. А когда делались самостоятельными, они были уже зрелыми мастерами.

Стоит вспомнить хотя бы итальянцев, их дисциплинированность, их необъятно могучее знание и умение его выражать. Вот кто мог с такой легкостью вздымать целые миры на потолки! Вот кто мог не на махоньком холсте, а на целой стене сразу, почти что гвоздем процарапывать, глубоко врезаясь в штукатурные поля, контуры будущих фигур, частей тела, составляя сложнейшие массовые сцены. Вот кто умел по еще сырой штукатурке, без поправок (боялись их!) записывать эти громадные плоскости стен в церквах и дворцах! Только Микеланджело разрешал себе уже готовые части фресок переписывать по-новому. Так же работали и русские мастера церковных фресок — и мы видим широкие и смелые взмахи их кистей до сих пор.

Как же нам не сетовать на то, как далеки мы от этих исполинов, которым ничто было на этих громадных фресках или плафонах перестраивать целые куски композиций. Как отстали мы от них: ведь когда нам на холсте (не на плафоне!) надо что-либо исправить — не сразу на это решишься! Но даже и при

этой отсталости мы все же кое-что и умеем и можем изобразить, хоть часть того, что так легко и прекрасно делали эти гиганты знаний, труда и творческой мощи.

Вспомним также, что еще в XIX веке у французов, да и не только у них, еще была передача знаний от учителей к ученикам; была преемственность, была художественная традиция; она заставляла для *тренировки,* для *развития* вкуса копировать старых мастеров. Стоит лишь вспомнить Делакруа, который был художником большого стиля, создавал обширные плоскости, огромные движущиеся массы в духе старых венецианцев или Рубенса или других мастеров многофигурных композиций. Вспомним Ренуара, Моне, Дега, Э. Мане — все они копировали старых мастеров! Интересно, что Ренуар ездил в Рим изучать фрески Рафаэля, а в Лувре копировал французов XVIII века! Мане копировал Тициана, Веласкеса Тинторетто; ездил в Гаарлем и изучал (копировал) Гальса! Даже Сезанн копировал (и восторгался!) Делакруа. Сезанн советовал в своих письмах своим друзьям избегать влияния Гогена или Ван Гога. В то же время он восторженно говорил о своих предшественниках.

* * *

Разные крайние течения, как кубофутуризм, супрематизм и другие, ввергли искусство в полнейший упадок и надолго разрушили все очаги его, привели к полному разрыву с народным и массовым пониманием и усвоением искусства. Самое крайнее из этих течений — анархического и разрушительного характера — сначала в искусстве, затем и в жизни, возглавлялось еще до войны 1914 года в теории Маринетти*, прославившего войну — то величайшее зло, под игом которого в кровавом стоне влачит ныне все человечество свое мучительное существование.

Движение это на протяжении последних 15—20 лет в его различных разветвлениях имело целью не улучшить, усовершенствовать уже приобретенные ценности, а разрушить их. Перещеголять друг друга в измышлении сумасбродных, нелепейших затей старались люди, жаждавшие известности, старавшиеся, чего бы это ни стоило, как-нибудь выделиться и самыми намеренными, самыми расчетливыми приемами воздействовавшие на не понимающие их массы.

...Если захотеть охарактеризовать эту эпоху, постепенное развитие ее, то можно сказать, что сначала это было дерзновение. Но дерзновение стало переходить в дерзость, затем в простое озорство, в издевательство и шутовство, и вскоре превратилось в хулиганство. Но искусство — не озорство, не игра, не шутка. Оно — правда. Оно — искренность.

* * *

Сейчас прочел «Беседы Анатоля Франса»*. Поразительно странное что-то в том, что всякий большой художник сетует на явный упадок искусства, вкуса и т. п. в сравнении с прошлым временем. Так Толстой и Гете, так и Челлини жаловались на упадок и безнадежность молодых, подрастающих художников. Видно, всегда так было и так будет. Но все, на что они жаловались, имело все же некоторую связь с искусством их времени, с традициями и т. д.

Было ли это искусство действительно хуже или же им с их повышенными требованиями и развитым вкусом только казалось хуже — все же оно обязательно имело преемственную связь с предшествующим. То, однако, что теперь называется искусством, все эти кубизмы и супрематизмы, все многочисленные течения, например, хотя бы одно «беспредметное искусство», — ведь это нечто такое, чего, действительно, никогда за всю историю искусства не бывало. Я не говорю о так называемом «экспрессионизме». Здесь есть все же хоть видимость искусства традиционного. Пусть плохая, безграмотная, пусть детски-неразвитая живопись, пусть дилетантский, литературный подход для «выражения повышенного психологизма», но тут есть или нарочитая или бездарная исковерканность формы, есть «что-то вроде» фигуры, лица — ужасного по рисунку, есть намек хотя бы на форму и, таким образом, какая-то видимость связи с прошлым в развитии искусства, какое-то звено общей цепи.

Но эти треугольники, линии, кусочки жести, приклеенные обрывки газет, прямоугольники, раскрашенные черно-плоско по холсту или разбеленные по диагонали, или палочки, крючочки различных колеров, спиральные и развернутые бактерии, вроде пиявок, эти цветные разбегающиеся ответвления, это «беспредметное» (т. е. без предмета), бессмысленное, лишенное простых форм, под такими названиями, как «симфония», «ноктюрн» или просто «композиция» — это называть живописью! Но тогда и ткани и обои — это тоже произведения высокого искусства? Впрочем, тут, конечно, могут быть градации от великого и до приклад-

ного искусства. Но ведь пока что прикладное, хотя и искусство, однако это *прикладное* искусство, оно имеет свои границы, свои области и в так называемое «станковое искусство» (тоже странное нынешнее название)[1] оно никак, никем и никогда еще не включалось: это особая статья!

* * *

Мне представляется чрезвычайно важным для теперешнего времени, что самый передовой из передовых, талантливый историк искусства Мейер-Грефе, агитатор, пропагандист в Германии, в Европе, свергавший такие авторитеты, как авторитет Веласкеса, утверждавший в свое время Ван Гога, Сезанна, сейчас сам в ужасе от вскормленной его идеями армии подражателей, недоучившихся невежд, в ужасе от всего, что докатилось до последнего «аформизма». В своей брошюре, вышедшей уже в 1913 году, перед войной, он кричит «Куда нас несет» в страхе перед угрозой полного распада художественной культуры и перед еще более полным одичанием.

Не странно ли, что когда грянула Февральская революция, буржуазный и эстетствующий «законодатель» по вопросам искусства журнал «Аполлон», издаваемый Сергеем Маковским, это детище и наследие «Мира искусства», культивировавший все время вздорную «дерзновенность» художественной молодежи, в одном из последних своих номеров 1918 года вдруг стал каяться в грехах своих и заявил о необходимости бросить дилетантство, бесплодное топтание на месте, всю кубизмо-футуризмо-супрематическую чепуху и начать учиться художественной грамоте, культуре и т. п. Конечно, это потруднее будет, чем все эти «аформизмы», беспредметная живопись и т. п.

* * *

То, что в искусстве называется сейчас «революционным», было в свое время по духу своему реакционным занятием веселой и шутливой молодежи, и культивировалось оно тогда исключительно крайними выразителями буржуазии и снобизма.

Мы еще помним их «выставки»* (слово, ассоциирующееся с привычным, осмысленным понятием искусства, доступного народу), мы очень хорошо помним и ту «передовую», очень незначительную публику изысканно-изломанных девиц и их кавалеров, посещавших эти выставки.

Уже тогда нам стало ясным, что выставленная продукция этих эстетствующих снобов ничего общего не имеет с тем, что до тех времен считалось и называлось искусством, т. е. проявлением высшего и драгоценнейшего, и труднейшего творческого взлета духа человека. Точно так же логика подсказывает, что творцы того, что мы называем искусством, начиная от первобытного автора «Игры бизонов» — через Египет, Ассирию, Грецию, Ренессанс — до наших дней, ничего общего не имеют с продуцирующим это «новое», «что-то», в виде наклеенных кусочков бумаги или жести.

Я допускаю даже, что, может быть, это «что-то» и есть очень гениальное, важное, ценное, непостижимое, совсем специальное и даже очень серьезное, но все же оно никак не может и не должно ни причислять себя, ни называть себя, ни считать себя тоже искусством.

Эту область «чего-то», область цветных вибрионов, бацилл или геометрических этюдов, кружочков, палочек или аппликаций из приклеенных газетных или цветных бумажек и т. д. я, все же знакомый со специальной областью прикладных пластических искусств, силюсь понять, но, видит бог, не понимаю. Предоставим же другому знатоку — объективному времени— решить эту трудную задачу: кончилось ли, действительно, то, что миллионами людей и в течение многих веков называлось искусством, и пришло ли ему на смену нечто совсем новое и из другой области?..

* * *

...Не историкам искусства, ежели они не профессионалы-художники, знающие всю сложность искусства, давать оценку искусству: оценку ему дают художники. Только художники понимают его, и им нужна суть искусства, без которой они не могут жить, которая дает им их язык и содержание. Развивая искусство, они сами развиваются. Ценя традицию, преемственность, они устанавливают и ценности искусства...

Уж лучше бы назвать его «мольбертным», а не станковым, точно это ткацкий или фрезерный станок. *Прим. автора.*

Отдельные записи разных лет

Я в мастерской: вечер, светло, освещено. Горят краски на холстах. Новые замыслы теснят грудь. Еще шире, еще смелее захват! Зачерпнуть большой формой! Залить насыщенной зрелостью, жизнерадостным обилием, переливающейся полносочностью, радовать, зажигать порывы, утверждать радость жизни! Так осенью плодородная земля, сад, виноградник кажут упивающемуся глазу свой обильный сочный урожай... Но тесно у меня... Натыкаешься всюду и мыслью и локтями... Надо развернуться, расширить, отодвинуть стены... Тесно в душе... Натыкаюсь на душащие препятствия будней жизни.

Когда же — скоро семьдесят лет, — когда удастся освободиться от них, — освободить холсты и душу?..

Весна 1930.

* * *

В чем призвание художника? Призвание художника — передавать красоту форм мироздания в искусстве. Почему художника охватывает страстное желание передать эти формы, будь то собака или лошадь, или цветок, или женская красота?

Потому что он взволнован, очарован, влюблен в многообразие этих форм, потому что он жаждет претворить все это, ведет внутреннюю беседу, славит красоту. В этом значение искусства, в двойном очаровании — художника и зрителя.

Утро. Весна. Солнце. Пробивающаяся травка в сквере. Появляются две очаровательные девочки в белом, они бегут по дорожкам сада. На песке — пятна теней от кустов... Вот зарождение будущей картины: так всегда что-то в природе и натуре, привлекающее глаз и чувства, является началом картины.

Осень 1941

«...Постараюсь ответить на Ваши вопросы*. где и когда написана картина и почему она написана как гобелен и т. д.

1) Когда? — Осенью 1923 года, ровно 18 лет назад.

2) Где? — В Берлине (на Байрейтерштрассе).

3) Почему написана «как гобелен» и т. д., — на это ответить уж сложнее. «Не знаю» или «так вышло», — скажет в подобном случае художник.

Дело в том, что все попытки ученых, так называемых исследователей-искусствоведов, вскрыть и разложить процесс художественного творчества на его, якобы, составные части и, как в математике, анализировать отдельные моменты его, оказались бесплодны, ибо процесс творческий — своего рода тайна, как тайна бытия и т. д.

В данном случае, «почему картина написана так, что производит впечатление гобелена», я думаю, потому, что в самом процессе ее писания получилась та гармония общего колорита, то сочетание тонов и та матовость поверхности, которыми отличаются гобелены. Как я Вам рассказывал, я очень люблю хорошие гобелены и, вероятно, увлеченный особой (чисто технической) красотой сочетания красок в процессе — почти бессознательного — писания, я закончил картину как гобелен».

В 1893 году к очередной передвижной выставке я написал большой холст — «Дебютантку». По сюжету и «психологическому содержанию» она чисто передвижнического характера. Но живописная задача сложного освещения из различных источников света: с рампы нижней (вне кулис), рампы боковой с подвижными красным и зелеными стеклами (тогда еще не было электрического освещения на сцене и за кулисами) и т. д. Задача чисто цветосветовая. Я писал все с натуры, имея разрешение быть за кулисами как художественный редактор «Артиста». Картина эта, по содержанию и по живописи еще наивная, осталась для меня дорогой из-за первой встречи с Л. Н. Толстым.

Эта картина, писанная маслом, представляет, помимо всего прочего, интерес для историков театра, изображая известную стадию театрального освещения на сцене и за кулисами; ей место, конечно, в Московском театральном музее, созданном одним из братьев Бахрушиных. По всей вероятности, эта картина будет пожертвована моими детьми именно этому музею по окончании войны и возобновлении транспортировки в Москву.

* * *

Мне никогда и нигде не было скучно: всегда зарисовывал в свой карманный альбомчик все, что ненасытный глаз замечал интересного и характерного. Эти быстрые наброски были моей тренировкой и вели к моментальному усвоению главного: общей формы и впечатлений — от данного лица, от натуры, от всего, созданного богом — от малого цветка... до красоты человеческой. Быстрота этих набросков, наблюденная, схваченная и зафиксированная, создает тот трепет жизненный, который один только и нужен в искусстве. Этот «трепет» жизни передается художником с холста зрителю, это и есть то, что приводит зрителя в восторг и что, вероятно, способствует дальнейшему продолжению художественного творчества, но уже в самом зрителе. Это и есть *суть* того, что назвали «импрессионизмом»; это и есть настоящий импрессионизм, и самое важное в портрете.

Чтобы достигнуть этого, натура должна свободно двигаться, не застывать в окаменелой позе.

* * *

Живопись — язык. *Сюжет*, т. е. «литература» (беллетристика) в живописи значения не имеет. «Литература» — враг живописи. Эскизы, пастели, наброски — вот что есть непосредственная передача жизни в живописи или рисунке, они фиксируют, схватывают жизнь. Картины с эскиза — сущее мучение! В картине пропадают первые творческие вспышки, самое драгоценное в искусстве, пропадает и теряется след их. Эскиз схватывает главное, не останавливаясь на деталях, требующих и времени и особого внимания, отвлекающего от самого ценного — общего.

* * *

Детская; наблюдение и зарисовка. Никаких позирований — это и для детей мучительно! Только наблюдение, и научиться быстро схватывать в движении; я научился многому, всегда зарисовывая, не покладая рук. Также и детские портреты и вообще мир детей. Мои «альбомчики» — лучшая школа.

Газетная критика дала мне кличку — «детский портретист». Когда же я стал писать их матерей — кличка сменилась — «дамский портретист»...

Конец 1943 г.

(Из «Писем к другу»)

«Еще вспомнил: упомянете ли Вы о затеянном мною давно-давно декоративном большом панно на русскую тему, «Валькирии» или «Калужские амазонки», я показывал Вам эскиз этих мчащихся в дикой скачке «в ночное» деревенских баб и девок.

Только сегодня я получил фотографии с автопортрета и иллюстраций к «Чем люди живы», которые я посылаю Вам сейчас, так же как и текст письма Льва Николаевича по поводу этих иллюстраций. Вы знаете взгляд Льва Николаевича на тело и увлечение телом. Между прочим, Лев Николаевич в шутку называл меня язычником за мое всегдашнее увлечение формами, телом, красотой, пластикой, цветом и прочим.

Если хотите знать о моих задачах по отношению к окружающей меня среде, то скажу, что я старался передать русскую жизнь, в особенности московскую. Но какую и как? На это отвечу: все слои русского общества — и искренне, и реалистично. Например, в иллюстрациях к «Воскресению», в этом, как выразился один критик, памятнике толстовскому миру русской жизни до революции, я старался достигать портретности изображаемых людей, работая с натуры. И бывали любопытные совпадения сходства моих рисунков с толстовскими, которых я и не знал даже.

Никаких утрировок: ни в сторону преувеличения, превозношения русской жизни, ни в сторону умалений и хулений. Стали выявлять в нарочитой подчеркнутой отсебятине стилизацию какой-то выдуманной «раскосой Рассеи», которой нет, которая так же ложна, как и результат другого подхода к русской «шири, степи, мистицизму», идеализирующему Россию, создающему лик богоносной мистической страны. Нужна, повторяю, естественность, а не подчеркнутость; простота, а не стилизация, и только такой подход, искренний, доброжелательный и не предвзятый, дает правдивое изображение окружающей нас жизни, страны нашей и ее народа».

* * *

Русская художественная культура — самая молодая. Она быстро пережила эволюцию всех стадий. Нет еще художественных традиций или они еще очень молоды, художественная культура России только начинается (в сравнении с древнейшими культурами). Чувствуется необходимость ее укрепления.

Нужна — и у нас и на Западе — *основа.* Даже при всех перипетиях и разнообразии европейских течений разных веков *основа* всегда остается одна и та же. В хранилищах, музеях, школах, академиях.

Оттого-то на них — на музеи и школы — так набрасывались футуристы... Но пока есть солнце, свежесть весны, золото осени, пока на земле есть еще красота, будет жить и любовь, будет жить и искусство...

В Комиссию по разработке нового устава Училища живописи, ваяния и зодчества.

Докладная записка.
1915 г.

Ознакомившись с общим «Положением» преобразования нашего Училища в Высшее художественное Училище живописи, ваяния и зодчества, считаю долгом представить на усмотрение Совета нижеследующие соображения и дополнения.

За последние 25—30 лет как у нас, так и на Западе, в деятельности художников наблюдалась усиленная борьба с неудовлетворительным уровнем предлагаемых на рынках готовых фабрикатов живописных материалов (красок, холста и т. п.). Употребление этих готовых фабрикатов приводит к самым печальным последствиям в живописной технике художников. Это с одной стороны.

С другой — мы имеем высшие художественные школы, академии, где кроме собственно только практики искусства изучают — что, несомненно, похвально — и другие науки; разбирают творчество великих мастеров, т. е. анализируют их произведения с точки зрения содержания, идей, идеалов и т. п.

Но самого нужного для художника, самого для него существенного, как и чем писали, т. е. знания нашего живописного ремесла, так называемой «живописной кухни», знания тех средств и технических возможностей, которыми и пользовались старые мастера и с отсутствием которых всю жизнь приходится бороться художнику, — этих знаний у нас нет. Каждый из нас, художников, в течение всей художественной деятельности испытал на себе всю трудность вышесказанного, и каждый из нас знаком с печальной стороной этого вопроса, поэтому не стану распространяться на этот счет.

Неудовлетворительность готовых фабричных живописных материалов — с одной стороны, и отсутствие правильной технической подготовки — с другой, и приводят к заключению, что следует что-либо предпринять в этом направлении.

Необходимость изучения как материалов, так и всевозможных живописных техник породила на Западе целую литературу, специальные общества и, наконец, организацию при некоторых академиях (даже и у нас, в Петрограде) лабораторий и производственных мастерских для изучения вышеназванных дисциплин.

Могут возразить, что это касается вопросов, относящихся к области химии, курс которой проходят по плану и у нас в Училище. Но в научном курсе химии, конечно, не должно заниматься подобными вопросами, а практическое применение химии к нуждам художников — специальный вопрос. Поэтому, несомненно, необходимо комбинированное, практически специально для потребностей художников предназначенное изучение предмета, т. е. необходимо было бы в круг существующих вспомогательных наук ввести необязательное (факультативное) лабораторное (без экзаменов) изучение живописных материалов, их технологии, их свойства и т. д.

В силу всего сказанного, считаю нужным представить как дополнение к проекту о преобразованиях в Училище следующее:

1. При Училище живописи, ваяния и зодчества учреждается живописно-экспериментальная мастерская (лаборатория, студия) для:

а) практических занятий и ознакомления с разнообразными способами живописной техники в употреблении как старыми, так и современными мастерами (энкаустика, живопись аль фреско, декоративная стенная живопись, старинная темпера, техника древнерусской иконописи, масляная, акварельная и пастельная живопись) и

б) для изучения составов и свойств употребляемых в обиходе художниками живописных материалов (краски, лаки, жидкости) и поверхностей (стена, холст и т. д.), а также для приобретения общих понятий о приготовлении таковых (с практическими работами).

2. Для заведования этой мастерской и руководства практическими занятиями избирается руководитель, художник-специалист по технике, обладающий необходимыми познаниями в химии красок, художественных материалов и т. п.

3. Занятия в этой мастерской не обязательны (факультативны) и только для желающих.

4. На руководителе (или заведующем) лежит обязанность ознакомления учащихся с элементарными понятиями по химии, поскольку это нужно живописцу,— о составе и свойствах красок и других материалов, об их вазимодействии, о качествах и годности жидкостей, лаков и т. п.

Как преподаватель анатомии (будь то художник или специалист-ученый) знакомит учащихся со своей наукой по специально приспособленному для художников курсу, не считая анатомию в художественном училище самодовлеющей наукой, так и руководитель этой мастерской знакомит учащихся с той частью элементарной химии, которая в будущем поможет художнику разбираться в употреблении нужных ему материалов и быть более сведущим в отношении технической стороны ремесла своего.

Повторяю, это не высшая наука с кафедрой и обязательным курсом: нам нужна мастерская, подобно архитектурной, в которой преподаватель-специалист — обязательно художник — руководил бы практическими занятиями учеников в вышеназванных техниках, знакомил бы их со свойствами материалов и помогал исследованию пригодности их.

5. При Училище живописи, ваяния и зодчества учреждается мастерская для изучения художественной гравюры и, главным образом, офорта. В ней под руководством избираемого художника-специалиста — офортиста желающие ученики различных мастерских знакомятся и совершенствуются в технике офорта, печатания, а также получают общие понятия о других родственных способах гравюры, как то: художественной литографии, цветного офорта, комбинированного офорта, цветной ксилографии и т. п.

Для заведования, хранения и содержания в исправности разнообразных материалов, инструментов, печатных станков, а также в помощь при печатании гравюр назначается по указанию руководителя мастерской специалист — помощник. Курс необязательный.

Необходимость изучения офорта, возможно и других художественных графических техник всеми нами наблюдалась, знакома нам, а потому не стану вдаваться в подробную мотивировку.

У нас приняты даже по завещанию г. Мосолова некоторые средства для возможного в будущем культивирования художественного офорта (напр. большие станки, инструментарий).

Тут также не нужны ни кафедра, ни обязательные курсы и экзамены. Необходим лишь специально приглашенный художник-график, который в специально оборудованной офортной мастерской пришел бы на помощь желающим заняться и практиковаться в офортном искусстве и, может быть, ознакомиться с основными техническими особенностями родственных графических искусств: ксилографии, литографии, с травлением, печатанием на станках и т. д.

Тут же скажу, что офорт, как один из видов художественной гравюры и вообще графики, есть только особый, очень богатый техническими возможностями способ множественного выражения (путем станковой печати многих экземпляров), и только этим он и отличается от оригинального рисунка или этюда. Каждый художник-живописец может овладеть несложными техническими трудностями обыкновенного офорта; необходимо помнить, однако, что офорт есть по сути дела рисунок, следовательно, прохождение рисования обязательно, но это предусмотрено в программах головной и натурной мастерских как обязательный предмет, а поэтому нужна не профессорская офортная мастерская, а лишь обычного лабораторного типа, которой заведует избранный художник-офортист. Если разросшиеся занятия офортной мастерской и особенно печатание потребуют наличия помощника руководителю, то на обязанностях такового будет находиться печатание, хранение и заведование всеми материалами и станками мастерской.

Возможно, что один и тот же преподаватель сможет совместить преподавание в офортной и экспериментальной мастерских.

Занятия в этих мастерских, как не обязательные, специального звания не дают. Но ученику, прошедшему профессорскую мастерскую и высказавшему исключительные способности к офорту, проявившему в этой области особенные успехи и исполнившему самостоятельную работу по представлению руководителя советом профессоров может быть присуждено звание художника гравюры.

Послесловие

Воспоминания Леонида Осиповича Пастернака — видного русского художника и художественного деятеля конца XIX — нач. XX века — можно назвать автомонографией, обстоятельной и подробной, рассказывающей о творчестве мастера, о его педагогической работе в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, об участии в организации «Союза русских художников»... В своих «Записях» Пастернак выступает историографом «Союза», сообщая существенные подробности возникновения этой организации и ее отношений с другими творческими группами.

В «Записях разных лет» заключены раздумья их автора о различных — больших и малых — событиях в современном ему искусстве, начиная от 1880-х годов и до окончания второй мировой войны. Сам Пастернак не раз оказывался в гуще этих событий. Как преподаватель и как художник он в 1910-е годы был принципиальным, убежденным противником левых направлений в русском искусстве. Его горячо волновали будущее молодежи, сбитой с толку бесперспективным бунтарством, судьбы реалистической художественной школы. «Записи» Пастернака вводят в драматическую атмосферу накаленной борьбы, порой вражды, горячих споров, которые отличали в 1910-х годах художественную жизнь России. Иные из тех давних споров не утратили своей остроты и в наши дни. Тем важнее свидетельства и суждения современника, пусть даже порой субъективные или пристрастные.

Значительный раздел публикуемых записок посвящен встречам и знакомствам, которые художнику довелось иметь за свою долгую жизнь. Подробно он останавливается на встречах с Л. Н. Толстым, которого глубоко почитал. Толстой ценил Пастернака как вдумчивого, серьезного иллюстратора своих произведений; часто писатель и художник вели беседы об искусстве, о творчестве, касались философских вопросов.

Бывая в доме Толстого в Москве и Ясной Поляне, Пастернак мог наблюдать великого писателя в разные моменты его жизни и фиксировать свои наблюдения в документальных зарисовках, картинах, созданных под впечатлением увиденного, и в записях — уже в литературной форме.

Известный портретист, Пастернак имел и много других интересных встреч; ему довелось портретировать самых знаменитых своих современников. Пастернак стоит среди первых создателей Ленинианы: в послеоктябрьские годы он рисовал В. И. Ленина, выступающего на трибуне II конгресса Коминтерна и во ВЦИК. Остался неоконченным задуманный на основе этих зарисовок с натуры большой живописный портрет Владимира Ильича.

Среди крупнейших личностей эпохи, которые прошли перед взором художника-портретиста, были люди искусства, науки, выдающиеся общественные деятели. Пастернак исполнил портреты Льва Толстого, Максима Горького, портретировал Альберта Эйнштейна, прославленных музыкантов — А. Скрябина, С. Рахманинова, А. Никиша, Ф. Шаляпина, поэта Э. Верхарна во время его пребывания в Москве, многих художников — русских и иностранных, например, Н. Ге, К. Коровина, В. Серова, Л. Коринта. Иной раз, словно бы в дополнение к портретам, некогда сделанным кистью или карандашом, в «Записях» появляются портреты литературные. Таковы страницы, посвященные Валентину Александровичу Серову. Наряду с воспоминаниями о Л. Толстом, рассказ о судьбе Серова, о его духовной драме наиболее впечатляет своей проникновенностью. С глубокой скорбью написаны «прощальные» страницы, вызванные внезапной смертью Серова. В них чувствуется не только боль — Серов был другом и верным товарищем по работе, порой единомышленником в творческих вопросах, — но и сознание непоправимости утраты, которую понесло русское искусство, потеряв в лице Серова художника и человека с большой буквы.

Интересы русского искусства были для Пастернака всегда его собственными творческими интересами. Хотя значительная часть его жизни и прошла за границей (куда он уехал в 1921 году для лечения жены), по единодушному утверждению зарубежной критики, Пастернак и на чужбине поддерживал высокий авторитет русского художника. Находясь за пределами родины, Пастернак оставался духовным сыном России, представителем русской культуры. Он не изменял ее высоким этическим принципам.

В калейдоскопе новых впечатлений, встреч, знакомств, связей он сохранял существо своего творчества, определившегося в России и на русской почве.

Как художник Пастернак формировался еще в те годы, когда передвижническое направление занимало господствующее положение в русской художественной культуре. В расцвете таланта молодой художник застал Н. Н. Ге, И. Е. Репина, В. Д. Поленова. Старшие современники, они оказали большое духовное, а порой и непосредственно творческое влияние на Пастернака, особенно Поленов, чье искусство и чья деятельность много значили для московской школы и для молодого поколения мастеров, вступивших в художественную жизнь России в 1880-е годы. Многие из них были сверстниками Пастернака, иные — его друзьями.

Самые крупные русские художники конца XIX — начала XX века — В. А. Серов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, М. А. Врубель, С. В. Иванов, А. Е. Архипов — не только современники, но и соратники Пастернака; вместе они прокладывали новые пути в искусстве. С одними из них Пастернак отстаивал права новой художественной организации — «Союза русских художников», с другими — «вел» художественную молодежь в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Усилиями этой плеяды в значительной мере был вызван расцвет новой русской живописи.

В ранней юности Пастернак — уроженец Одессы — застал еще старинную организацию художественного образования, с полупатриархальными порядками. Одесская рисовальная школа, которую он закончил с серебряной медалью, принадлежала к весьма почтенным, с определенными традициями. Из «Записей» можно почерпнуть ряд новых сведений касательно этих традиций. Еще раз убеждаешься, как существенна была роль в русском искусстве подобных провинциальных художественных очагов. В Одесской школе будущий художник получил надежные навыки и, приехав в Москву, чтобы поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества, заслужил по рисунку одобрение Е. Сорокина.

«Он (Сорокин. — *М. М.*) — как пишет Пастернак,— был одним из тех последних могикан-академиков, которые умели нарисовать обнаженную человеческую фигуру в натуральный рост, начав либо с пятки, либо с макушки, не останавливаясь; нарисовать фигуру античного характера — и в любом движении...»

В Мюнхенской академии, где Пастернак продолжал образование, учителей, подобных Сорокину, уже не было, хотя реформированная в 60-е — 70-е годы известным художником и педагогом К. Пилоти, эта Академия числилась тогда среди лучших в Западной Европе.

В Мюнхен съезжалась талантливая молодежь, художники из разных европейских стран, там сложилась творчески активная атмосфера, осуществлялся взаимный обмен опытом, знаниями, навыками. Обстановка в Академии, свободная от казенщины и придирчивой опеки, во многом благоприятствовала новым увлечениям. Именно тогда, в мюнхенские годы и в мюнхенском окружении у Пастернака развился особый интерес к искусству рисунка. И большое влияние в этом смысле имели окружающая художественная среда, запросы и стремления чуткой к новому молодежи. Замечу, что среди товарищей Пастернака по Академии были известные впоследствии рисовальщики Марольд и Муха, сделавшие графику своей специальностью.

Становлению общей художественной культуры студентов весьма способствовали и посещения знаменитой мюнхенской Пинакотеки с ее великолепным собранием старинных мастеров.

По свидетельству И. Э. Грабаря, в те годы «никто из московских художников, кроме Серова, не знал так основательно человеческой головы и законов ее построения, как двадцатипятилетний Пастернак»[1]. Привезенные им из Мюнхена большого формата рисунки голов натурщиков, выполненные углем, вызвали в Москве живой интерес; П. М. Третьяков приобрел несколько листов для своей коллекции, В. Е. Маковский попросил один на память, а И. Е. Репин мечтал издать эти рисунки как учебное пособие. В дальнейшем сам Пастернак, став преподавателем, тоже культивировал такого рода работы, находя их полезными.

Вернувшись из Мюнхена и поселившись в Москве, Пастернак быстро установил творческие связи с художниками, представляющими новое направление в искусстве. В Москве он

[1] И. Э. Грабарь. Памяти Леонида Пастернака. — «Советское искусство», 13 июля 1945.

застал большое оживление художественной жизни, становление новых творческих интересов и, в частности, то же, что и в Западной Европе, стремление к большей свободе и непосредственности искусства.

В «Записях» Пастернака рассказывается о различных московских художественных кружках, о дружеских собраниях творческой интеллигенции, оказавших существенное влияние на последующее развитие русского искусства.

Рисовальный кружок у С. В. Иванова, кружок у К. А. Коровина, где рисовали и писали акварелью, а также встречи художников в доме князя Голицына, где, по словам Пастернака, собиралась преимущественно светская публика для развлечения, использовались художниками как одна из возможностей рисовать с натуры, практикуясь, по терминологии профессора А. А. Сидорова, в «жизненном» рисовании в противовес рисованию академическому.

«Жизненный рисунок» — непосредственное изображение натуры в ее характерной неповторимости и своеобразии, становился все более привлекательным.

Особенно большую роль сыграли в этом отношении рисовальные вечера в доме Поленовых. Устраивались они под руководством самого хозяина дома — В. Д. Поленова в течение почти девяти лет, начиная с 1884 года, и привлекали многих художников, среди которых были и очень крупные таланты. Не говоря о самом Поленове, выросшем на школе рисунка знаменитого П. П. Чистякова, поленовские рисовальные вечера украшали своим присутствием и деятельным участием В. И. Суриков, братья Васнецовы, М. А. Врубель, К. А. и С. А. Коровины. Приезжая в Москву, здесь непременно бывал И. Е. Репин. Участвовали также В. А. Серов, А. Я. Головин, М. В. Нестеров, А. Е. Архипов — т. е. будущие представители новой реалистической школы русского искусства конца XIX — начала XX века. Посещали вечера также Н. В. Неврев, А. А. Киселев, ученик Поленова — Д. А. Щербиновский, И. И. Левитан, С. А. Виноградов, Е. М. Хруслов, племянник П. М. Третьякова — Н. С. Третьяков, один из сыновей С. И. Мамонтова — А. С. Мамонтов, М. В. Якунчикова и Е. Ф. Юнге (дочь Ф. П. Толстого), ставшие впоследствии видными искусствоведами Н. И. Романов, С. С. Голоушев. Здесь же стал бывать и Пастернак.

Поленовские рисовальные вечера и поленовский кружок сыграли роль неофициальной, но достаточно авторитетной профессиональной школы в самом широком смысле слова.

В «Записях» Пастернака вырисовываются значительная роль и влияние Поленова — крупного художника и педагога, в становлении новых тенденций русского искусства, особенно в московских кругах. «В восьмидесятых и девяностых годах,— вспоминает Пастернак,— гостеприимный дом Поленова был подлинным центром истинного художественного горения». Здесь рождалось новое слово в искусстве и во взглядах на художественную жизнь; здесь же исподволь формировались (как подчеркивается в «Записях») планы новой организации выставочной деятельности.

Человек передовых взглядов, высокоинтеллигентный, с большим кругозором, знакомый с тем, что совершалось в ту пору в искусстве передовых стран Западной Европы, Поленов так же, как и его сестра Е. Д. Поленова, имел не только узкохудожественное, но и большое культурное влияние на современников, особенно на молодых, тянувшихся к нему за светом знания, встречавших сочувствие своим стремлениям, поддержку в борьбе с консервативными силами в искусстве. «Все свежее, красивое и сильное у молодых художников было главным образом наследием от Поленова. Он был их учителем, отзывчивым на все новое и свежее, что вносила талантливая молодежь. Всем он протягивал крепкую дружескую руку»[1].

Пастернак сразу же вошел в поленовский кружок, отвечавший его собственным исканиям и в живописи и в рисунке. В этом кружке объединились прежде всего наиболее талантливые живописцы из Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Это будущие товарищи Пастернака по «Союзу русских художников» и коллеги по работе в Училище. В «Записях» Пастернака деятельность поленовского кружка предстает значительной и многообразной.

На поленовских вечерах рисовали карандашом, пастелью, писали маслом и акварелью, часто с костюмированной модели, или позировали друг другу. Писали и рисовали голову, груп-

[1] Я. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Цит. по кн.: Н. Дмитриева. «Московское Училище живописи, ваяния и зодчества». М., «Искусство», 1951, стр. 119.

повые портреты в вечернем интерьере, натюрморты. У Поленовых же, где деятельно участвовали сестра и жена Поленова Е. Д. и Н. В. Поленовы — обе художницы,— стали заниматься и керамикой и вообще стал возрождаться интерес к прикладным формам искусства, так же как в известном Абрамцевском (Мамонтовском) кружке, с которым кружок Поленова имел самые тесные связи. Это были самые крупные очаги, где возникали новые художественные течения, которым было суждено определить лицо московской художественной школы и даже более — нового русского искусства.

У многих участников поленовских рисовальных вечеров и у самого Пастернака вырабатывается свободный, в своей «живописной» манере рисунок, в котором очень существенна роль белого листа бумаги, словно бы излучающего свет. Мягкими пятнами-планами строится форма, контурная линия здесь почти отсутствует. Таков рисунок «Левитан в костюме бедуина» (голова). Вероятно, эту работу Пастернака следует сопоставить с аналогичным рисунком С. В. Иванова, также участника поленовских рисовальных вечеров и товарища Пастернака по преподавательской работе в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В такой же манере выполнен и другой рисунок Пастернака — портретный набросок с одесского художника Н. Д. Кузнецова, обозначенный тоже 1887 годом — т. е. временем возвращения Пастернака из Мюнхена. Мягкость и свобода рисунка, ощущение световоздушной среды появляются, надо полагать, под влиянием тех новых живописных исканий, которые стали определяющими сначала в поленовском кружке, а затем получили широкое распространение во всей русской живописи.

Однако были более известны и пользовались большим успехом живые наброски, исполненные Пастернаком пером быстрыми, тонкими линиями. Такова зарисовка группы передвижников (1889 г.), сделанная на одной из выставок.

В иных рисунках художника акцент ставился на движении. Это были моментальные наброски, передающие подвижность, изменчивость изображаемой натуры, увиденной, так сказать, в самом потоке жизни, а не в состоянии специального позирования.

В дальнейшем у Пастернака вырабатывается своеобразная манера быстрого штрихового наброска, создающего посредством многих беглых линий живое ощущение движения. Таков, к примеру, рисунок, представляющий Л. Н. Толстого на выставке передвижников. Близкую манеру можно встретить и в некоторых иллюстрациях Пастернака.

«Мне никогда и нигде не было скучно,— замечает Пастернак в своих «Записях»,— всегда зарисовывал в свой карманный альбомчик все, что ненасытный глаз замечал интересного и характерного. Эти быстрые наброски были моей тренировкой и вели к моментальному усвоению главного: общей формы и впечатлений — от данного лица, от натуры, от всего, созданного богом, — от малого цветка... до красоты человеческой. Быстрота этих набросков, наблюденная, схваченная и зафиксированная, создает тот трепет жизненный, который один только и нужен в искусстве. Этот «трепет» жизни передается художником с холста зрителю, это и есть то, что приводит зрителя в восторг и что, вероятно, способствует дальнейшему продолжению художественного творчества, но уже в самом зрителе.

Это и есть *суть* того, что назвали импрессионизмом, это и есть настоящий импрессионизм и самое важное в портрете», — заключает художник.

Стремясь к непринужденности поведения моделей, Пастернак даже научился рисовать, держа бумагу на дне шляпы, чтобы человек не знал, что он является предметом наблюдений, так как это всегда стесняет, «замораживает».

Хорошо владея рисунком, Пастернак часто выступал в различных изданиях: журналах, иллюстрированных альбомах и во многом способствовал изменению взглядов на такого рода работы.

Сугубо коммерческие соображения, а также состояние полиграфии, тогда еще весьма отсталой в России, побуждали издателей пользоваться чаще всего услугами «дешевых» художников, нередко просто откровенных ремесленников, называемых в просторечии «рисовальщиками». Реже к иллюстрированию привлекались настоящие мастера. Но и тогда ценилась именитость исполнителя, его «автограф» — привычные и приобретшие популяр-

ность у публики мотивы, сюжеты, жанры. Как правило, художник мало считался с иллюстрируемым текстом, он просто давал «картинку» в том жанре, который более представлял его собственное творческое лицо. Подобное положение и застал Пастернак.

Не без его влияния и участия начались некоторые реформы в существовавшей практике иллюстрирования. Пастернаку удалось добиться, чтобы к иллюстрированию юбилейного издания сочинений Лермонтова (1891 года) были приглашены серьезные и крупные художники: И. Репин, В. Маковский, К. Савицкий, В. Поленов. Удалось уговорить издателей принять в этот круг уже прославленных мастеров и молодого М. Врубеля, еще почти не известного и не признанного. Так что Пастернаку мы обязаны, некоторым образом, появлением на свет великолепных врубелевских рисунков к «Демону» и «Герою нашего времени», которые и поныне остаются непревзойденными.

Страстные, исполненные смелого полета фантазии, оригинальные по манере врубелевские иллюстрации превзошли все другие и показали, какое преимущество дает та иллюстрация, в которой образы, созданные художником, созвучны литературному тексту. Но в ту пору иллюстрации Врубеля у многих не имели успеха: они были слишком необычными.

Пастернак благородно взял на себя устранение и улаживание всех трудностей и трений с издателями, типографией, и благодаря его усилиям эти рисунки увидели свет.

Самому Пастернаку принадлежало в юбилейном издании сочинений Лермонтова наибольшее количество рисунков. Как вспоминает сам художник, В. А. Серов, очень требовательный к себе и другим, обратил внимание на изображение карточных игроков в иллюстрации к «Маскараду». В них действительно удачно переданы типы играющих, напряженная атмосфера за карточным столом.

Умение почувствовать и воссоздать эмоциональный тонус иллюстрируемого произведения составляет удачу иллюстраций Пастернака и к роману Л. Толстого «Война и мир». Они исполнены для альбома — приложения к журналу «Север» — пока еще в числе других художников — Репина, Верещагина, Кившенко, Каразина. Всего несколько сцен, нарисованных Пастернаком в этом альбоме, выделяются большей близостью к тексту, большим образным соответствием роману. Иные из них красивы по световым эффектам, которые так любил художник.

Л. О. Пастернак не раз иллюстрировал произведения Л. Толстого, которые особо его привлекали. Самыми значительными, самыми капитальными стали иллюстрации к роману «Воскресение». На этот раз Пастернак имел возможность иллюстрировать не отдельные эпизоды, а весь роман от начала до конца. Рисунки не предназначались для книги, они издавались отдельно от текста, но в едином замысле. Эти иллюстрации можно назвать «этапными». Художник развил в них актуальную и очень важную тему романа, в котором Л. Толстой показал все бесправие народа в самодержавной России перед лицом закона, перед власть имущими, привилегированными сословиями, всю трагичность положения народных низов как жертв социальных порядков царской России. В момент их появления (1898—1899 гг.) иллюстрации были немалым событием в русской художественной жизни, и все рисунки, касавшиеся второй части романа — тюрьмы, каторги и ссылки,— находились под цензурным запретом. Остро-злободневная тематика этих иллюстраций очень показательна. Она имеет аналогии в работах товарищей Пастернака — художников-москвичей: С. Иванов — автор картин и рисунков так называемой «острожной» серии, показывал арестантскую жизнь во всей ее оголенной и страшной правде. И в иллюстрациях к сочинениям Лермонтова С. Иванов опять же остановил свой выбор на трагических мотивах «узничества». Примерно в те же годы А. Архипов начал работать над эскизом «По этапу», были написаны картины Н. Касаткина «Арестантки на свидании» и «В коридоре окружного суда». Иллюстрации к «Воскресению» — важное звено в этой группе социально-злободневных произведений.

Пастернак нашел в иллюстрациях особый «ключ»— ту непосредственно увиденную правду жизни, которую настойчиво искал и ранее в своем творчестве. Как будто с натуры зарисованы типы различных слоев общества, картины быта, нравов. Они в большинстве своем соответствуют толстовскому роману, поскольку совпадают сами жизненные наблюдения и иллюстратора и писателя, их отношение к

изображаемым жизненным фактам. Пожалуй, интереснее получились в рисунках персонажи эпизодические: преуспевающий адвокат с моноклем в глазу, заученно-лживо улыбающийся в ответ на почтительные приветствия, глядящий мимо людей, чья судьба находится в его руках, но ему абсолютно безразлична. Не менее типичны судебные заседатели, тоже занятые только собой. Иронично нарисована Пастернаком и светская публика, столь уважающие себя «господа» и «дамы», подмечены их малопривлекательные черточки поведения, словно бы схваченного «на лету».

Художник противопоставил в рисунках к «Воскресению» два мира — господ и угнетенного народа. Даже конвоиры Катюши Масловой, даже тюремные смотрители представляются более человечными, чем те, кто «поставил» их охранять враждебные народу интересы «верхов». Даже эпизодические моменты, как, например, сцена «У заутрени», весьма отчетливо выражают общую тенденцию и романа и рисунков к нему. Искренностью, душевной красотой привлекательны простые люди: «прислуга», и среди них юная чистосердечная Катюша Маслова.

В иллюстрациях к «Воскресению» Пастернак избирает свет как источник «настроения»; он пользуется своим излюбленным приемом — светотенью, позволяющей выделять в композиции одни ее части и погружать в тень другие, усиливая тем самым впечатление жизненной непредвзятости изображенного. Вместе с тем светотень придает изображенному своеобразную живописность, создает тональные нюансы, также усиливающие эмоциональность рисунка.

Такое же понимание света как эмоционального ключа рисунка в большей или меньшей степени проявилось и в работах близкого Пастернаку круга мастеров — у С. Иванова, С. Коровина — особенно у последнего в его драматических иллюстрациях к «Шинели» Гоголя. Гоголевская, русская традиция неустанной защиты «маленького человека» как жертвы насилия, произвола власть имущих, как жертвы существующих общественных отношений получила глубокое развитие во всей дальнейшей русской литературе и проявилась, конечно, в творчестве Л. Толстого в романе «Воскресение», рисунки к которому выполнил Пастернак. Художнику тоже дорого было дело защиты маленького человека, а в его лице — бесправного, угнетенного народа.

Рисунки-иллюстрации к «Воскресению» убедительно подтверждают близость Пастернака демократическому направлению в русском искусстве конца XIX — начала XX века. В то же время эта работа своей тематической направленностью связывает мастера и со старшим поколением, с передвижниками.

Об этой же близости свидетельствуют и более ранние произведения Пастернака. Его жанровые картины, написанные в первые годы после возвращения из Мюнхена, посвящены народной жизни. У передвижников известный успех имела картина «Письмо с родины», изображающая солдат в казарме за чтением писем. Тоска по дому, раздумье написаны на лицах солдат, оторванных от хозяйства, от привычного быта, от родных.

Тем не менее полного признания в кругу Товарищества передвижных художественных выставок ни Пастернак, ни многие из его товарищей — молодых художников, не получали. Часто взаимное отчуждение бывало вызвано новыми непривычными живописными особенностями работ молодежи. Для молодых москвичей характерным было тяготение к лирическим «бессюжетным» полотнам из повседневной жизни, увлечение пленерностью, красочным великолепием мира. Красота повседневности открывается уже в картинах В. Поленова. Он имел большое влияние на многих молодых начинающих живописцев.

«В Поленове привлекало учеников то, что он принес с собой радость и красоту солнечного света, делающего прекрасным самое простое и обыденное. Его «Московский дворик» в этом отношении был чрезвычайно характерен. Простое, скромное давно уже стало достоянием искусства, но Поленов учил видеть в нем красоту. Он открывал учащимся тайны богатого, светлого, солнечного колорита при полном сохранении реалистической простоты и правды.

Это было закономерным и положительным развитием передвижнического реализма...»[1]

Молодые художники, в их числе и те, кто принадлежал к поленовскому кружку, включая

[1] Н. Дмитриева. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., «Искусство», 1951, стр. 120.

Пастернака, тоже останавливали свой взгляд на поэтических моментах народного быта, чувствовали красоту повседневного. Так и ранние картины Пастернака «Думы в саду», «Думы в хате», оставаясь передвижнически «сюжетными», содержат в себе лирический мотив.

Новое восприятие жизни — в единстве человека и природы — было веянием времени. На этой стезе русских мастеров, товарищей Пастернака по кружку В. Д. Поленова, более всего увлекало воссоздание дневного света, воздуха, т. е. живопись на пленере. Таковы жанры в пейзаже К. Коровина, деревенские жанры Архипова, этюды С. Иванова, связанные с картинами о трагедии крестьян-переселенцев, можно назвать также цикл «Солдатских этюдов» С. Коровина и т. д.

«Пленерность» стала тогда распространяться не только на картины, написанные на природе, но также и на такие, где художник изображал натуру в интерьере. У Пастернака к такому типу работ относится картина «Подготовка к экзаменам» («Перед экзаменами»). Он получил за нее на выставке в Мюнхене в 1899 году премию, а затем со Всемирной выставки в 1900 году картину приобрел известный Люксембургский музей в Париже.

На той же парижской Всемирной выставке с триумфом выступил К. Коровин, представив живописные панно по мотивам только что совершенной поездки в Среднюю Азию, панно, в которых чувствуется палящее солнце степей и пустынь, знойный воздух. Среднеазиатские коровинские панно были в сущности одной из вершин его живописных достижений, основанных отчасти на импрессионистическом видении мира.

Представителям старшего поколения русских мастеров казалось немыслимым отсутствие в художественном произведении социальной или психологической задачи; и пленительная свежесть, тонкость колорита, свобода письма вызывали смущение.

Известно, например, что Репин — сам смелый новатор живописи — не мог понять тех живописных стремлений, которые проявились в светлом, изысканном по цвету этюде К. Коровина «Хористка» (1883). Тогда не могли оценить в коровинском этюде прелести интимной близости человека к природе, любования красочной красотой мира.

В записях Пастернака говорится и о том, как искренне огорчался К. Савицкий, встречаясь с новой живописной системой, с воздействием на русских художников колористических открытий импрессионистов, с непривычной красочностью картин молодых живописцев, в их числе и Пастернака.

Хотя у молодых художников и были свои слабые стороны, но они открывали бесконечное цветовое богатство мира, их живопись была исполнена свободы движения, света, воздуха.

Но жизнь брала свое, несмотря ни на какие запреты. Новое направление в искусстве, новая живописная система постепенно завоевали себе права; произведения молодых мастеров — сторонников новой живописи, находили ценителей, что как раз и служило одной из причин конфликта, который значительно перерос обычный спор «отцов», отстаивающих свои традиции, и «детей», которые хотят идти иным путем.

Мы привыкли с большим пиететом относиться к Товариществу передвижных художественных выставок и к деятельности его участников. Но помимо своей высокой идейной миссии Товарищество преследовало и коммерческие цели, было также и коммерческой организацией. Поэтому ее членов связывали не только идейные, но и чисто корпоративные соображения, побуждавшие кое-кого настороженно встречать все, что могло послужить угрозой прочной репутации, что могло изменить вкусы публики, вкусы покупателей, создать нежелательную конкуренцию.

В стане передвижников заметно определились консервативные круги художников. Их вполне устраивали мещанские идеалы «малых дум и малых дел». Поучительность и сентиментальность выдавали здесь за «гражданственность».

Новое с трудом пробивалось сквозь толщу рутины. Некоторые из передвижников, добившись определенного положения в художественном мире, боялись соперничества с молодым поколением, начинавшим завоевывать себе заметный успех. Охраняя свой престиж, консерваторы из среды Товарищества передвижных художественных выставок упорно отказывали молодым соперникам в приеме в члены Товарищества.

Не ограничиваясь этим, они весьма неохотно,

чиня всяческие препятствия, допускали их в число экспонентов.

Внутри Товарищества, между разными группами, усиливались трения, происходило размежевание интересов, стремлений, взглядов на задачи организации на новом историческом этапе ее деятельности. По этому поводу А. М. Васнецов писал в одном из писем:

«Да, песенка передвижной выставки, кажется, уже кончается, если не кончена. Виноват в этом главным образом новый устав Товарищества, функционирующий уже более десяти лет; детище этого нового устава — совет старейшин или столпов. Главной его задачей было и есть: не допускать молодых и талантливых в члены Товарищества и по возможности удалять беспокойных из своей среды, но с молодыми стремлениями. Вышли: брат, выходил временно Репин, вышли Серов, Светославский, Досекин и будут еще выходить...»[1]

В. Д. Поленов держал сторону молодежи и делал все от него зависящее, чтобы сгладить остроту конфликта, чтобы помочь молодежи «протолкнуть» свои вещи на выставки передвижников. Однако и он часто оказывался бессильным. Отказы были тем упорнее, чем настойчивее пробивались молодые.

Более передовые представители Товарищества понимали, что в исканиях молодых художников есть своя истина, что в их работах действительно много свежего, ценного для искусства. Поленов, Репин и другие старались поддержать талантливую молодежь, стремились передать ей все богатство накопленного опыта реалистической живописи. Эти побуждения заставили Репина, несмотря на горькие упреки со стороны В. В. Стасова в «измене» Товариществу передвижных художественных выставок и на явное недовольство многих участников этого объединения, также обрушивших на маститого художника немало гневных и презрительных обвинений, пойти в 1894 году профессорствовать в реформированную петербургскую Академию художеств. Решение Репина, быть может, созрело не без влияния трений и противоречий, которые проявлялись тогда в знаменитой по всей России художественной организации передвижников.

Свое решение войти в Академию, как он писал «в виде опыта на пять лет», Репин принял с тем, чтобы на деле способствовать ее демократизации, чтобы «народным талантам не была закрыта дверь в академию». Он принял на себя руководство мастерской исторической живописи, оговорив свое право вести работу без вмешательства чиновного руководства, самостоятельно, по собственному выбору определяя состав студентов и обеспечивая свободу их творческой работы.

Репинская мастерская в реформированной Академии была очагом многих новых и плодотворных художественных устремлений, там собиралась талантливая, ищущая новое молодежь.

В Москве подобным центром художественных исканий были поленовская мастерская в Училище живописи, ваяния и зодчества и поленовский кружок, состоявший опять же из учеников Училища по преимуществу. Из них в дальнейшем образовалось ядро будущего «Союза русских художников».

Как отмечает Пастернак, помимо вечеров рисования с натуры и занятий керамикой, они собирались в поленовском доме для обсуждения своих нужд и интересов, для принятия разных мер по художественным вопросам и, главным образом, по вопросам касательно Передвижных выставок. Они знакомились здесь и с новыми заграничными изданиями по искусству.

«Главное, что нас объединяло и характеризовало, — это стремление к живописи, к свободному творчеству, без указок..; стремление не к литературным задачам, не к сюжету и к тому только, *что* сказать, но и к тому, *как* сказать... стали задумываться над возможностью организовать свое, не зависимое ни от кого, прогрессивное художественное общество со своими выставками.»

Пастернак считает, что именно на этих дружеских собраниях зарождались и будущие организационные формы и некоторые существенные творческие интересы «Союза русских художников»: его историю он достаточно подробно излагает в специальном разделе «Записей». При скудности архивных публикаций эти свидетельства участника и организатора приобретают особую ценность.

Предыстория этой прославленной организации, таким образом, начинается кружком молоде-

[1] Письмо И. И. Лазаревскому. Цит. по кн.: Д. Коган. Константин Коровин. М., «Искусство», 1966, стр. 166.

жи, собиравшейся в доме В. Д. Поленова и предполагавшей в противовес закрытому для многих из них Товариществу передвижных художественных выставок создать собственное общество во главе с Поленовым. Но в этих планах, надо полагать, было еще много по-юношески незрелого и неоформленного.

Планы молодых москвичей предвосхитил тогда кружок молодых петербуржцев, известных по имени их журнала «Мир искусства». Участники «Мира искусства» нуждались в более широком круге сочувствующих и поддерживающих новое дело; на устраиваемые ими выставки они приглашали и представителей московской школы, которые далеко не во всем были их единомышленниками. По этому поводу справедливо замечал А. Бенуа: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только частично, с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий... И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К «непризнанным» присоединились и те из «признанных», которым было не по себе в утвержданных группах. Таким образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять-таки, идейно и всей своей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишенного «передвижнической окраски»[1].

Поскольку в «Мире искусства» явно преобладали групповые интересы основного состава — петербужцев, а принятые москвичи оставались все же на положении гостей, необходимость в новой выставочной организации все еще не отпала. К тому же многие из московских художников по-прежнему не находили себе пристанища. В 1903 году по инициативе москвичей было создано новое объединение. Это и был «Союз русских художников», который просуществовал с перерывами до 1923 года.

Название новому объединению и, соответственно, устраиваемым выставкам, как считают, было предложено Врубелем, который еще на предварительной стадии, когда функционировали выставки «Тридцати шести художников» (1901—1902 гг.), особенно ратовал за создание новой творческой организации, не стесняющей своих участников никакими обязательными программами, не имеющей жюри для выбора экспонентов и вещей. По мысли Врубеля и других основателей «Союза» он должен был соответствовать наиболее широким профессиональным интересам и целям, помогать их осуществлению на практике, в жизни.

Врубель, согласно воспоминаниям, мотивировал свое предложение следующим образом: «Теперь везде организуются союзы, есть союзы печатников, есть союзы инженеров, нужно, значит, создать и союз художников»[2].

В «Союз русских художников» вошли в дальнейшем и некоторые из бывших передвижников. Союз включал очень разные в смысле талантов и творческих устремлений силы.

Такого рода свободные выставочные организации возникали в ту эпоху по всей Европе. В Кракове по этому типу было создано общество или объединение под наименованием «Искусство», в Праге — общество «Манес». В Мюнхене, Вене, Берлине функционировали «Сецессионы». Как пишет Л. О. Пастернак, на Западе «это была пора заграничных «Сецессионов», т. е. молодых новых организаций, отколовшихся от старых обществ и порвавших с отсталыми академическими традициями. Это была пора брожения новых идей и теорий и стремлений создать «Новое Возрождение», которое можно было бы назвать, да и некоторыми действительно было названо — ренессансом. Это относилось не только к «чистому», но и «прикладному» искусству, имевшему своими истоками английское художественное искусство Морриса, шотландских «boys» и др.

Все это, конечно, отразилось на настроениях и стремлениях наших молодых художников».

Создание «Союза русских художников» происходило в годы подъема демократического движения. Это обстоятельство имело существенное значение в том творческом взлете, который явственно ощущался особенно на первых выставках, бывших разнообразными, бо-

[1] Цит. по кн.: М. Эткинд. Александр Николаевич Бенуа. Л.—М., «Искусство», 1965, стр. 30.

[2] Я. Апушкин. Юон. М., «Всекохудожник», 1936, стр. 48.

гатыми, интересными. Их украшали работы крупных мастеров — живописцев, скульпторов, графиков, выступавших по-новому, смело, с большой оригинальностью замыслов и воплощения их, с полной свободой выражения своих творческих принципов. По выставкам «Союза», как некогда по передвижным выставкам, судили об успехах русского искусства.

На выставках «Союза русских художников» неизменно выделялись своей серьезностью, отточенным мастерством портреты кисти В. А. Серова. М. А. Врубель в своих произведениях выразил мятущийся дух современности, заставляя задумываться о сложных философских проблемах. Он принес в искусство необычные образы, неповторимые колористические решения, особую, очень индивидуальную манеру рисунка.

Яркий живописный темперамент новой школы, жаркую влюбленность в красочное великолепие мира, будь то сверкающий солнцем юг или скромная природа Севера, являл своим творчеством К. Коровин.

В полотнах с «легендарными» сюжетами М. Нестерова нашел своеобразное выражение взгляд на исторические судьбы народа, нации, на народный русский характер.

Смело и необычно выступали молодые скульпторы: Голубкина, Коненков и другие, также способствуя обновлению искусства и успехам выставок «Союза русских художников».

Графика, некогда считавшаяся слишком узкой и специальной областью и порой расценивавшаяся как полуремесленное творчество, за последние десятилетия XIX века достигла несомненных успехов и стала творчески самостоятельным и значительным видом искусства. Выставки «Союза русских художников» немало содействовали ее растущей популярности. Ведь там участвовали не только лучшие живописцы, но и мастера графики, и нередко склонность к этим разным видам искусства некоторые из художников, входивших в «Союз», прекрасно сочетали в своем творчестве.

На одной из первых выставок «Союза» были экспонированы знаменитые иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику», гравюры и акварели А. Остроумовой-Лебедевой. Как раз ни гравюры, ни иллюстрации, как правило, не привлекали внимания Товарищества передвижных художественных выставок. Своими успехами на выставках «Союза русских художников» графика и иллюстрация, в частности, в немалой степени обязаны и москвичам (Серов, Пастернак), но особенно группе петербургских участников.

Многие работы свидетельствовали о развитии пленерной живописи и в жанре, и в портрете, и в пейзаже. Образ Родины, России в радостной красоте ее красок воспет живописцами «Союза» преимущественно из среды московских мастеров. Пейзаж-картина и пейзажный этюд были среди излюбленных и самых распространенных жанров в их искусстве.

Л. О. Пастернак выставлял на выставках «Союза» не только живописные произведения, но также иллюстрации и рисунки. Помимо пленерной живописи, он много работал и при вечернем освещении, которое его привлекало своими особыми эффектами еще в годы учения в Мюнхене, а затем это увлечение заметно развилось в поленовском кружке.

Свет, как особая живописная задача и как источник тех или других эмоций, интересовал и товарищей Пастернака по поленовскому кружку. Весьма примечателен, например, красивый в своем светящемся колорите этюд К. Коровина 1882 года, изображающий «Семью Поленова за столом» в вечернем интерьере.

Как вечерние интерьеры написаны Пастернаком и картины его известного толстовского цикла. Некоторые из них принадлежат к особому жанру — то ли бытовой сцены с портретно изображенными персонажами, то ли портрета в интерьере, представляющего людей за обычными занятиями, за работой, в кругу друзей, в моменты творческой сосредоточенности и т. д.

Пастернак писал Льва Толстого в его знаменитом сводчатом кабинете читающим свою рукопись Ге (1893). Толстой и Ге были во многом единомышленниками, людьми духовно близкими. Пастернак глубоко почитал их обоих, видя в деятельности каждого пример высокого служения человеку. Потому он и решил написать Льва Толстого и Николая Ге вместе, за чтением рукописи.

О своем преклонении перед Н. Н. Ге Пастернак писал в одном из писем к художнику С. В. Иванову, с которым был дружен. «Вот личность!— восклицал Пастернак,— кабы мы, «молодые», были так молоды, как этот глубокий старец,

переживший так много на своем громадном жизненном пути, кабы у нас такой бодрый, смелый дух, такая сила воли, сила ясного разума, глубокой любви к людям и искусству, к развитию и прогрессу и вера в правоту своих действий»[1].

В полусумраке, при свете свечи Толстой и Ге выглядят величаво, хотя изображенная сцена отличается простотой и скромностью.

Свет — чаще вечерний — источник особого настроения в большинстве картин Пастернака. В золотисто-красноватом свете лампы написан Толстой в кругу семьи (1902). Картина решена на контрасте погруженного в полумрак Толстого и освещенных лампой жéнщин, рукодельничающих за столом. Перед нами словно бы два мира: один — привычный, повседневный, с его милым домашним уютом, другой — мир особый, мир великого писателя, увлеченного своими мыслями и думами.

В картине полная иллюзия света, пронизывающего краски, вечерних подвижных теней, тишина и покой после дневной суеты. Семья, наконец, в сборе, и все отдыхают в молчаливом общении друг с другом. В подобных произведениях Пастернак стремился сохранить впечатление непосредственности, жизненного трепета. Зритель чувствует себя как бы участником изображенного. Обычно незамкнутая фрагментарная композиция усиливает этот эффект. Художник уравновешивает ее соотношением освещенных и затемненных частей, подчеркивая тем самым подвижность, изменчивость среды, «летучесть» света. Это «кусок» жизни, изображенной непреднамеренно и просто. Вместе с тем, то освещая, то затеняя какие-то части изображенного, Пастернак направляет внимание зрителя на необходимые акценты в своем замысле.

Цикл картин и рисунков, посвященных Л. Н. Толстому, пользовался и пользуется большой популярностью. Художник, как уже говорилось, был принят в доме писателя, гостил в Ясной Поляне. Перед его глазами проходила повседневная жизнь его обитателей. И все ему было дорого, обо всем хотелось оставить память. Пастернак исподволь рисовал Льва Николаевича в разные моменты, не затрудняя его специальным позированием, а только фиксируя в альбоме то профиль, то линию затылка, то положение ног. Основываясь на этих заметках, он работал потом над изображением Толстого. Художник исполнил портреты членов семьи писателя, яснополянские пейзажи (один из них набросан на крышке ящика для красок и палитры). Даже «Мананка» — работница в Ясной Поляне — и та обратила на себя внимание художника, он сделал с нее набросок.

Постоянная манера зарисовывать «на память» сослужила добрую службу. В дальнейшем, уже полностью изучив портретные черты Толстого, Пастернак много раз создавал обобщенный, «картинный» образ, в том числе и в известном офортном портрете, подчеркивая в личности писателя значительность, добиваясь монументальности композиции и даже известной патетики выражения.

Близка «толстовскому» циклу по своим творческим особенностям картина «Заседание Совета преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества». Персонажи этой жанровой сцены портретны. Присутствующие на собрании люди ведут себя каждый соответственно своему характеру и темпераменту. Экспансивным жестом распахнул сюртук К. Коровин; утомленный, явно скучая и не находя себе места, тяжело оперся всем телом о спинку стула С. Иванов; молчаливый и насупленный В. Серов что-то рисует, другие — тихо обмениваются репликами... Все просто, как в жизни.

Так же, как в картине «Толстой в кругу семьи», Пастернак сумел уловить здесь и нечто большее, чем непосредственное впечатление: характер каждого персонажа, его душевное состояние. При кажущейся мимолетности сцены картина явилась итогом многих наблюдений. Это своеобразный художественный документ, представляющий исторический интерес.

Картина-портрет «Заседание Совета преподавателей» датирована 1902 годом. Пастернак обращается к привычным для него приемам: свет организует композицию, передает оттенки настроения. Серов находится в тени, и фигура его кажется тяжелой. Свет выхватывает из полутьмы профиль С. Иванова, и полностью в свете находится фигура К. Коровина. Поэтому взгляд зрителя переходит с одного персонажа на другой, сравнивает их, сопоставляет и снова возвращается к затененной фигуре Серова.

Пастернак отмечает в своих «Записях», что в

[1] Письмо Л. О. Пастернака к С. В. Иванову от 25 февраля 1892 г. ЦГАЛИ, ф. 7766, оп. 1, ед. хр. 44.

основе и этой картины лежат те мимолетные, но многочисленные зарисовки, которые делались им обычно во время заседаний. Пастернак знал, что Серов не любил, чтобы его портретировали и сам оставил очень мало автопортретов. Тем больший интерес вызывает образ Серова, созданный Пастернаком в картине. В воспоминаниях художник отмечает, что он неоднократно украдкой рисовал Серова на заседаниях: «так по множеству наблюдений характерной его позы я и изобразил его на групповом портрете-картине «Заседание Совета преподавателей» в профиль, с типичным выражением лица, с «сумерками» на челе и вечной сигарой в зубах».

Сам Серов нарисовал себя таким же, но более остро, в известном автопортрете-шарже, назвав его: «Скучный Серов».

С Серовым Пастернака связывало давнее знакомство, даже дружба. Они встречались семьями, вместе работали, бывали друг у друга. Так что художник мог понять душевное состояние своего приятеля.

Пастернак в своих записях проницательно охарактеризовал душевную драму Серова и во многом справедливо и наблюдательно пояснил ее социальными причинами.

«В. А. Серов не был тем формальным эстетом-художником, который безучастен к окружающему... В нем была глубокая жажда правды... Один из крупных русских людей, он обладал чуткой, редкой теперь совестью, которую оскорбляли уродливости нашей жизни. Он не мог мириться с ними; но они подчиняли его себе, так как бороться ему с ними было немыслимо... Жизнь неустанно и все более требовала от него отдачи художественных сил там, куда меньше всего ему хотелось их отдавать...

Как любил он природу, животных! Как душа его радовалась и отдыхала на этом, а писал он портреты нарядных холодных, бездушных светских дам... О себе он говорил с едкой иронией: «Я ведь, как доктора, по домам работаю...» ...Веселый и добрый по натуре, он был угрюм,.. смотрел волком, ходил задумчивый и как будто озлобленный, с постоянным выражением страдания... Он был признан, его авторитет был незыблем, он был, как его и называли тогда, «баловнем судьбы». На самом деле все это ему претило, шло вразрез с его моральными устоями и с его представлениями и желаниями художника, было глубоко противно его душевному складу и художественной натуре, его стремлениям.»

Публика, на которую работал Серов «по домам», — заключает Пастернак,— хотела его «приручить», сделать «своим» по жизненным и творческим взглядам — присяжным светским портретистом, или, по выражению Пастернака, «мастером бердслейского покроя».

Сохранять независимость, оставаться непреклонным правдолюбцем Серову удавалось лишь с большим напряжением душевных сил. Превосходное мастерство. живописный блеск заказных работ, выполненных Серовым, както смиряли заказчиков с вежливой правдой, преподнесенной им художником в красивой оболочке. Беспощадность к себе и другим, конечно, стоила многого и мало кому из современников Серова бывала доступной до конца. Да мало кто мог с такой глубиной проникать в человеческую сущность, как это делал Серов. Его путь в искусстве был неповторимо суров и не часто озарен улыбкой радости.

Пастернак же, как мы увидим дальше, может быть более других, принес в современное ему русское искусство теплоту скромных семейных радостей, милое очарование детства, притом, что он очень по-своему разрешал и большие, серьезные темы.

Современники единодушно отмечали значение работ Пастернака, посвященных видным деятелям русской и зарубежной культуры,— свидетельство напряженной и богатой духовной жизни времени, память о тех, чьи имена произносились с уважением и любовью, чья деятельность способствовала новому подъему культуры.

Большое место в этой разнообразной галерее принадлежит изображению представителей музыкального мира. Жена Пастернака — талантливая пианистка — приобщила художника к музыкальным интересам и впечатлениям. Их-то он и старался передать в своих картинах, изображающих музыкальные концерты. В сверкающих красках, в фейерверке огней ощущается праздничная, приподнятая атмосфера. Знаменитый дирижер Артур Никиш показан Пастернаком за дирижерским пультом: точным жестом он направляет игру музыкантов.

Композитор Скрябин запечатлен за исполнением своего величественного и драматического

«Прометея» — произведения громадного замысла, эмоционального накала. Но никаких лишних эффектов, никакой искусственности, которую мы не встретим в работе художника. Его главный принцип — оставаться верным жизненной правде. Фигура Скрябина за открытым большим концертным роялем исполнена той внутренней сосредоточенности, которая выше любых внешних проявлений.

Пастернаку-художнику было свойственно глубокое преклонение перед духовной одаренностью человека, перед его творческими силами, отданными самозабвенному служению искусству. Творчество Пастернака гуманистично. Человек в его собственной красоте — постоянный герой искусства мастера, создавшего особенно много портретных произведений.

Карандашный портрет А. М. Горького был сделан Пастернаком в 1906 году, на одном из курортов Германии, где они повстречались случайно после знакомства, состоявшегося в России. По характеру этот рисунок — набросок, не претендующий на особую значимость. Более законченным и содержательным получился образ в офортном портрете. В чертах характерного лица с резко выдающимися скулами, глубоко посаженными светлыми глазами чувствуется известная душевная напряженность, хотя М. Ф. Андреева находила что в Горьком было больше одухотворенности.

Знакомство писателя и художника произошло в эпоху первой русской революции, когда Горький, намереваясь издавать журнал, собирал сотрудников и, в частности, пригласил Пастернака, который уже имел опыт журнальной работы. Но жизнь нарушила планы: Пастернаку так и не пришлось сотрудничать с Горьким. Тем не менее ему удалось исполнить его портреты.

Следуя своему обыкновению фиксировать в рисунках интересные события текущей художественной жизни, Пастернак в своеобразной форме карандашного портрета, сохраняющего впечатление «сиюминутного» наброска, изобразил знаменитого бельгийского поэта Верхарна, когда тот приезжал в Москву и выступал в литературно-художественном кружке с чтением своих стихотворений.

Пастернак особо культивировал специфические возможности графического портрета. Обычно он слегка лишь намечал в композиции рисунка только то, что свидетельствует о роде занятий человека, скажем, часть рояля в портрете Рахманинова. Именно так, погруженным в игру, сосредоточенным, мы лучше всего представляем себе музыканта. Его лицо, фигура, манера держаться выступают при этом с большей отчетливостью, в существенных особенностях. Портрет Рахманинова сделан пастелью, но пастель здесь использована не как живописная, а скорее как графическая техника: роль штриха остается определяющей.

Среди произведений Пастернака большим успехом в России и за границей пользовались исполненные душевной теплоты скромные, лирические сцены из жизни «детской». Чаще это были рисунки, но также и отдельные работы маслом. Таков этюд «Зайчик» — написанные с натуры нянька с ребенком на руках. Ребенок одет в белое, на его одежде — зеленоватые тени, как дополнительный тон к красному платью няньки, отбрасывающему цветные рефлексы на ее лицо и руки. Этюд написан при вечернем освещении и характеризует специальный интерес художника к эффектам окрашенного цвета.

Пастернак очень часто и много изображал своих детей, свой семейный быт, скромный и уютный. Он никогда не заставлял детей позировать, и не только потому, что ребенку эта непонятная процедура тосклива и невыносима, но также и потому, что знал, как привлекательна в ребенке его детскость, непосредственность, бесхитростность, все то, что очаровывает взрослого.

Недоговоренность — излюбленный прием многих, в сущности, вполне законченных зарисовок мастера. Он умел красиво «оборвать» линию, рисуя длинным, плавным и сочным штрихом, свободно и непринужденно распорядиться полем листа. Легкая подцветка очень украшает изображение.

Художник часто ограничивается передачей общего впечатления, он оставляет непрорисованными лица, руки, но передает очарование детских движений, детского облика, всю естественную грацию ребенка. Дети в таких рисунках изображены за тихими играми: рассматривают картинки в книге, слушают как им читают, пускают в тазу кораблики, учат уроки и т. д. Такие рисунки Пастернака, представляя своего рода штудии, упражнения в работе с натуры

(словно постоянное проигрывание гамм у музыканта), были, по его собственному определению, школой «настоящего импрессионизма, т. е. умения быстро фиксировать карандашом, углем или кистью впечатления...» Это была «полезная «академия» для всей постоянной моей творческой, в особенности же портретной деятельности», — писал он. Вместе с тем в процессе работы эти рисунки перерастали в самостоятельные произведения. Они часто появлялись на выставках, репродуцировались в журналах.

Подобно другим своим современникам-портретистам, Пастернак исполнял немало заказных портретов. Многие из них весьма декоративны, изысканны в цвете, остры по композиционным приемам. Пастель в сочетании с темперой, которую Пастернак часто предпочитал всем иным живописным техникам, создавала необычные колористические эффекты.

От произведений камерных, жанровых художник со временем переходит к работам монументально-декоративным. В произведениях Пастернака второй половины 1900-х годов усиливаются яркость и напряженность цвета, особенно в картинах, изображающих концертные залы со сверкающими разноцветными огнями, хрустальными люстрами. Разумеется, невозможно было писать их прямо с натуры. По памяти, на основе различных этюдов, передавал Пастернак эти сложные цветовые эффекты.

Масштабность замысла и исполнения становится примечательной чертой в творческих планах Пастернака в 1910-е годы. Это сказалось и в плакате, который художник нарисовал в первую мировую войну, изобразив солдата с перевязанной головой, утирающего кровь. Весьма любопытна судьба этого произведения, которое, по воспоминаниям Пастернака, имело успех в народе, в деревне, но казалось правящим кругам недостаточно «героичным».

В годы, когда в русском искусстве совершалась болезненная ломка, когда беспочвенное порой экспериментаторство разлагало веками созданную культуру картины, Пастернак в числе других мастеров показал пример творчества именно в картине — не только в неосуществленных «Калужских амазонках», но и в «Поздравлении». Он выступил мастером, по-новому претворяющим классические традиции. Панно «Калужские амазонки» — «Валькирии», как называл их художник, — должно было стать, судя по записям, произведением большого декоративного размаха, темпераментным по исполнению. К сожалению, картина не была закончена, оставались лишь этюды и эскиз, да и тот погиб в годы империалистической войны. В «Поздравлении» Пастернак — живописец с примечательной для времени склонностью к гутированию цвета, к поискам изысканных гармоний. Но натуральность изображения остается для художника законом, и он критически относился к тем исканиям в живописи, которые называл «гогено-матиссовскими».

Символизм, условность примитивизма увлекали в те поры не только зрелых мастеров, но еще в большей мере художественную молодежь. Не пройдя еще необходимую подготовку, не овладев школой, иные из воспитанников Училища смотрели на своих учителей как на ретроградов, мешающих «свободе» их творчества. «Не будучи по духу «ретроградами» в искусстве, Серов и я, — пишет Пастернак, — силой самих событий объявлялись таковыми, поскольку нам приходилось горой отстаивать необходимость и важность серьезной школы художественной грамотности (т. е. овладения рисунком) как необходимой подготовки к любому дальнейшему применению «выученного» будущими деятелями искусства, самостоятельно работающими художниками».

В русском, да и не только в русском искусстве 1910-х годов особенно обострилась борьба разных художественных групп, течений. Как рассказывает Пастернак, в ту пору и в «Союзе русских художников» тоже усилились существовавшие, правда, и ранее внутренние противоречия — и по организационным вопросам и по взглядам на некоторые явления современной художественной жизни.

Именно в те трудные годы, когда москвичи из «Союза» — по большей части преподаватели Московского училища живописи, ваяния и зодчества — оказались атакуемы частью своих учеников, охваченных растущим недовольством против существующих порядков в художественном мире, А. Н. Бенуа напечатал статью, критикуя в ней ряд работ, представленных на очередной выставке «Союза русских художников». Чувствительно задет был и Пастернак. Среди оставленных им записей имеется ненапечатанный ответ на статью Бенуа и приведен

ряд подробностей о происшедшем в «Союзе» расколе, о которых Бенуа умолчал в своем выступлении. В сущности же основы раскола объединения были заложены еще при самом его возникновении. Тогда уже сказывалась борьба за влияние, тогда уже только внешне примирились разные группы, и при случае вновь возобладали не столько принципиальные, сколько корпоративно-личные интересы и соображения. Распространено мнение, что вследствие возникшего конфликта и выхода из «Союза» группы, близкой «Миру искусства», произошло «освобождение» основной и более демократической части мастеров. К. Ф. Юон отмечал, например, что «печать московской живописной культуры, тяготевшей к полноценной реалистической правде, лишенной какого-либо стилизаторства и искавшей национального колорита, отличала его («Союза» — *М. М.)* лучших мастеров».

Что касается последнего — поисков «национального колорита»— то, пожалуй, приоритет москвичей не столь уж безусловен. В этом же плане развивались творческие устремления Ф. А. Малявина, Б. М. Кустодиева, Н. К. Рериха, отчасти и А. Н. Бенуа (балет «Петрушка»), хотя эти мастера и принадлежали к петербургской группе. В нее же вошел и Серов.

Вернее будет, наверное, полагать, что «Союз русских художников» имел очень широкую и многогранную творческую направленность, которая определялась не групповым признаком (т. е. «москвичи» и «петербужцы»), а отражала различные течения в современном русском искусстве и, соответственно, его общую эволюцию.

Кстати сказать, творческий путь Пастернака, который по справедливости причисляет себя к создателям «Союза», позволяет представить, какие изменения, соответствующие общим особенностям стремительно развивающейся русской художественной культуры, претерпели взгляды участников этого объединения и как, в сущности, все они были подвержены «велению времени».

Тогда в силу определенных социальных закономерностей особенно обострилась идейная борьба, косвенно отразившаяся в борьбе художественных течений, и разобраться в растущем хаосе становилось все труднее.

Взрывчатость атмосферы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где особенно сильно было идейное брожение молодежи, заставляла преподавателей — иной раз не вполне удачно — пытаться противостоять этому брожению. Испуганные непонятным им вызовом со стороны бунтарско-анархиствующих учеников, некоторые из профессоров Училища сами впадали в крайности. Они яростно отрицали, как и Пастернак, искусство Гогена и Матисса, а некоторые и в творчестве импрессионистов находили только упадок. «Уже несомненные признаки разложения мы видим в таких корифеях, как Клод Моне, Ренуар и даже Дегазе. Многие, конечно, ужаснутся той дерзновенности, с какой я протянул руку к лаврам этих богов нувеллизма...»—писал, например, А. Васнецов, словно бы забывая, что не столь давно в русской школе достижения импрессионизма дали свои несомненные плоды (уже на первых выставках «Союза»), что импрессионизм помог художникам двинуться к свету, к краскам живой природы, научиться передавать на холсте впечатления жизни, освободиться от догм вырождающегося академизма.

Стараясь сохранить реалистическую художественную школу, преподаватели Московского училища в тех конкретных исторических условиях не смогли выдвинуть достаточно убедительной программы, достаточно высокого авторитета, который мог бы повести молодежь не только на штурм эстетского искусства, а и показать путь действительно нового творчества. А именно в таком авторитете в ту пору нуждались не только ученики. Россия вновь приближалась к революции. Тогда-то незрелые, легковерные умы прельщались крайностями анархиствующих выступлений в поисках славы, известности, успеха, которые в распадающемся буржуазном искусстве открываются на пути сенсации.

Искусство серьезное, не подвластное моде, не имело поддержки: оно не интересовало тех снобов, которые делали погоду на художественном рынке.

Все труднее и труднее становилось положение серьезных художников, а тем более еще только вступающих в жизнь. Мало кто мог или хотел войти в их материальные трудности, облегчить порой почти нищенское существование. Да и что можно было сделать? По свидетельству Н. П. Ульянова, ученика В. А. Серова, прослав-

ленный мастер сам с горечью замечал свое бессилие и напрасно искал выхода из тупика, стараясь оказать дружескую поддержку, помочь начинающим талантам: «И опять он (Серов — *М. М.*) ходит по выставкам, следит за ростом молодых художников, отмечает их не только по дарованию, но и по тяжкому бытовому укладу жизни. Тут же на выставках он встречает их самих, блуждающих в ожидании покупателей, одетых чаще всего в те же давно поношенные, памятные ему по Училищу живописи, костюмы Он замечает пятна ветхости и делает свои выводы... У Серова много знакомых в разных кругах. Эти знакомства он старается обратить на пользу тем, кому сейчас нужна поддержка. Не все и не всегда из влиятельных людей охотно идут навстречу его просьбам и настойчивым требованиям»[1]. Если бессилен был облегчить участь начинающих художников знаменитый Серов, то еще более беспомощными чувствовали себя другие преподаватели. Они старались оградить Московское училище живописи, ваяния и зодчества от разгрома, тем более что соперничество с императорской Академией художеств держало Училище под ударом. Училище давно добивалось самостоятельности и независимости от Академии, которая претендовала на руководящую роль в искусстве и в художественном образовании. Из академического лагеря в адрес Училища участились нападки, особенно когда там стал ощутим идейный кризис. Недоброжелатели и хулители объявили Училище рассадником художественной «крамолы», не желая замечать напряженной борьбы и размежевания в среде учеников, где далеко не все разделяли анархические взгляды.

«...На основании собственного опыта и знакомства с западными однородными художественными учреждениями (а я осматривал разные школы на Западе, о наших и говорить нечего), могу искренне и смело сказать, что наше Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, единственным художественным Училищем — как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников и отсутствию казенщины»,— пишет Пастернак.

[1] Н. Ульянов. Воспоминания о Серове. М.—Л., «Искусство», 1945.

Вместе со своими товарищами, тоже чуть ли не двадцать лет назад пришедшими в Училище преподавателями, принявшими непосредственное участие в осуществлении назревших реформ художественного образования, Пастернак надеялся сберечь для молодежи опыт полноценного реалистического искусства.

«Наша миссия,— писал он,— передать следующим поколениям наши знания и ту художественную культуру, без которой искусство не может существовать». Это была его жизненная, творческая позиция и принципы его педагогической деятельности. Педагогический опыт Пастернака был подкреплен опытом его товарищей по Училищу преподавателей. Вместе они искали средства к обновлению художественной школы тем лучшим, что было в отечественном и западноевропейском искусстве.

Учителя молодежи, преподаватели Московского училища живописи, ваяния и зодчества, среди них и сам Пастернак, не переставая работали творчески, постоянно выступая на выставках. Тем самым личным примером они показывали путь к творчеству своим ученикам, будущим художникам.

Пастернак сознавал, что авторитет учителя должен поддерживаться его мастерством. Он имел обыкновение работать в классе на занятиях вместе с учениками; в этих повседневных упражнениях он видел пути совершенствования собственного мастерства и потому, как он выразился, «чувствовал себя все время в седле». Л. О. Пастернак и его товарищи по Училищу прививали молодежи серьезное, требовательное отношение к искусству. В своей педагогической практике Пастернак был близок Серову. У них было много общего во взглядах, представлениях. Они оба настойчиво стремились научить своих учеников понимать искусство старых мастеров, которых оба в молодости хорошо знали и изучили. Рисунок и живопись, форма и колорит были для Пастернака неделимыми ценностями.

Мы вправе связывать творческие искания Пастернака-художника и Пастернака-преподавателя с лучшими устремлениями и тенденциями искусства его времени.

Своим творчеством Пастернак внес немалый вклад в русское искусство конца XIX — начала XX века. Это и всемирно известные иллюстрации к «Воскресению» Л. Н. Толстого и много-

численные живописные и графические портреты выдающихся людей эпохи, рисунки и портреты детей, картины и групповые портреты. Наконец, это широко известный цикл произведений, изображающих Льва Николаевича Толстого — в семье, с друзьями, единомышленниками, работающим в поле, среди крестьян. Произведения эти Пастернак предназначал для широких масс народа.

* * *

Короткий период жизни художника в Советской России при всех объективных трудностях первых лет существования молодого государства был активным, наполненным новыми интересами. Были начаты новые документальные работы, в частности, эскиз, изображающий торжественные похороны Я. М. Свердлова.

В творчество Пастернака властно входит новый образ эпохи — образ революционера, преобразователя жизни. Конечно, Пастернак не мог сразу разобраться в политическом существе своих новых моделей; некоторые из них оказались потом в лагере противников советского строя, выступили против ленинского понимания задач революции. Но чутьем художника-гуманиста Пастернак понял все величие гения эпохи пролетарской социалистической революции. В зарисовках, представляющих Владимира Ильича Ленина на II конгрессе Коминтерна, выступают черты великой личности: страстность, напористость, готовность к борьбе. В одном из рисунков Ленин изображен в тот момент, когда он, обращаясь к иностранным участникам конгресса, дал достойную и презрительно-гневную отповедь ревизионистской политике К. Каутского и его приспешников.

Как часто в других портретных зарисовках, Пастернак и на этот раз с наибольшей отчетливостью сумел передать особый характер движения фигуры, этот порыв трибуна, порыв оратора, целенаправленный, целеустремленный. Ленин — оратор, Ленин — трибун — именно этот образ волновал художника. Ленин не мог позировать, и Пастернак рисовал его на заседаниях, в моменты выступлений — на конгрессе Коминтерна, во ВЦИК. Известно несколько таких рисунков, и лучшим признается тот, где Ленин показан на заседании ВЦИК. «Ильич изображен в момент произнесения речи. Он стоит перед столом президиума. Рука, отодвинув полу пиджака, засунута в карман брюк. Весь он, как и на других рисунках, в движении. Глаза прикрыты, Ильич как бы вглядывается в будущее. Рукой художника сделана надпись: «1921. Москва.

В. И. говорит

в Плен.

В. Ц. И. К.»[1].

Натурные рисуночные портреты Ленина, сохранившиеся и в советских музеях и в коллекции семьи Пастернака, особенно ценны как исторические документы. Это тот особый жанр, который был всегда излюбленным у художника. Интерес к этим рисункам ныне исключительный. «Из какой бы страны света, какие бы коллекционеры, музеи или галереи ни обращались к нам с запросами о приобретении работ отца, ... всегда без исключения в первую очередь они хотят приобрести именно зарисовки с Ленина, и часто — за большие деньги. И это понятно, потому что эти работы представляют огромный интерес не только с точки зрения чисто художественной, но и исторической — как документальные зарисовки с натуры вождя революции в первые годы Советской эры», — сообщила Жозефина Леонидовна — одна из дочерей Пастернака, проживающая в Оксфорде[2].

Три карандашных рисунка, сделанных, видимо, на конгрессе Интернационала, хранились в музее в Оксфорде. «Их пришлось отдать как плату музею за организацию посмертной выставки художника», — рассказала Лидия Леонидовна, другая дочь Пастернака[3].

Образ Ленина занимал достойное место в творчестве Пастернака. В последние годы жизни он снова хотел воплотить свой замысел в монументальном портрете, написанном масляными красками. «На трибуне, задрапированной красным полотном,— Ильич. Он весь подался вперед. Глаза его чуть прикрыты. Эта устремленность подчеркивается немного приподнятым подбородком и рукой, которой он опирается на трибуну. Необыкновенная собранность и устремленность во всей его позе. Светло-зеленый

[1] В. Софинский. Портреты Ильича. АПН — специально для «Литературной газеты». Лондон.— «Литературная газета», 12 февраля 1969,

[2] Там же.

[3] Там же.

фон придает картине какую-то свежесть, жизнерадостность, праздничность»[1].

Эскиз написан по карандашным зарисовкам, сделанным художником с натуры.

Старость, невзгоды, а затем и смерть помешали довести работу до конца. Нельзя не пожалеть, что Пастернак много лет жизни провел за пределами Советской России, что ему так и не пришлось вернуться на родину, как он намеревался. Война Советского Союза с фашистской Германией стала неодолимым препятствием для его возвращения. Но Пастернак оставался советским гражданином, сохраняя советский паспорт.

В 1920-е годы Германия еще не была придавлена фашизмом. Приехав туда, художник имел возможность много и удачно писать, выставлять свои картины, жил в атмосфере больших интеллектуальных интересов.

За границей он не сдал позиции псевдоноваторству, как не сдавал их в свое время и в России. Живя в Германии, Пастернак тяготел к кругу тех немецких мастеров, которые стремились к гуманистическим идеалам в искусстве, к полноценной живописной культуре.

В Германии портрет оставался основным жанром творчества художника. Так же как в России, Пастернак посвящает свою кисть преимущественно представителям творческой интеллигенции. Им созданы портреты писателя Г. Гауптмана, гениального Эйнштейна, известного художника Л. Коринта, который принадлежал к ведущим мастерам современного немецкого искусства. Этот портрет особенно удачен. Изображая Коринта, разбитого тяжелой болезнью, Пастернак сумел передать в нем неугасший творческий огонь.

В портретах Пастернак продолжил традиции русской художественной культуры, с ее уважением к духовному подвигу человека, богатству и красоте его внутреннего мира. Именно на эту особенность творчества русского мастера обращали внимание серьезные зарубежные критики.

Кроме портретов, Пастернак исполнил в бытность в Германии (с 1921 по 1938) несколько произведений на любимые им музыкальные темы. Это была композиция «Иоганн Себастьян Бах и Феликс Мендельсон-Бартольди» в память двух гениев, чье искусство бессмертно и живет в нерушимой духовной связи разных поколений. На музыку К. Сен-Санса «Прялка Омфалы» была задумана Пастернаком картина «Геркулес и Омфала».

Еще с мюнхенских времен Пастернак усвоил привычку, посещая музеи, делать для себя небольшие по размеру быстрые копии с шедевров мирового искусства. С течением времени создалась своеобразная коллекция. Творчество великих мастеров Ренессанса вдохновляло Пастернака, и можно предполагать, что «Геркулес и Омфала» в живописном замысле обязаны старым мастерам.

За границей Пастернак отстаивал в своей творческой практике искусство гуманистическое, содержательное, искусство большой художественной культуры, приверженное красоте жизни и ее поэтичности, и всецело разделял интернационализм лучших творческих умов, их уверенность в том, что язык здорового искусства доступен всем нациям, которые будут черпать из его источника и постоянно пополнять новыми духовными ценностями.

М. Милотворская

[1] В. Софинский. Портреты Ильича.

Примечания*

К стр. 9
Текст этого раздела составлен в основном из записей Л. О. Пастернака, сделанных во время его пребывания в Оксфорде (1940—1944 гг.). Некоторые из них (например «Письмо к Асе») взяты из монографии художника, которая была издана в Берлине в 1932 году.
Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 11
Ася — младшая сестра художника, скончалась во время блокады Ленинграда.

К стр.15
...копировал красками розовых монахов Грюцнера...
Грюцнер Э. — немецкий живописец, жанрист. Картины его, особенно из жизни монахов, имели юмористический оттенок.

К стр. 17
...срисовать... с оригинала Жюльена...
Жюльен Б. Р. (или Р. Ромен) — французский живописец, портретист, литограф. Особенно известен как рисовальщик классической школы.

К стр. 18
Жигу Ж. Ф. — французский живописец-романтик, литограф, иллюстратор.
Маразли Г. Г. — городской голова Одессы (1878—1895 гг.) В 90-х годах — вице-председатель Одесского художественного общества.

К стр. 20
...я стал заправским художественным сотрудником журнала «Маяк», а потом «Пчелка».
«Маяк» — литературный и художественный журнал (прибавление к газете «Одесский вестник», 1881—1885 гг.). Издатель-редактор П. А. Зеленый. В нем сотрудничали Л. Пастернак, Н. Беляев и другие.
«Пчелка» — одесская еженедельная политическая и литературная газета, а также литературно-политический и юмористический журнал (1881—1889 гг.). Издатель-редактор В. К. Кирхнер, редактор — В. В. Навроцкий. Как рисовальщики в журнале участво'вали Л. Пастернак, А. Вербель, М. Бондаренко, И. Познанский, А. Араго и художники под псевдонимами И. Пане, Крапива, Оса, Коля Б., М. Лилин (псевдоним М. Чемоданова), Э. Н -ке, Ванов, Кри-Кри *и* другие.

К стр. 21
...радовались моим выдумкам.
Рассказывая нам о своих «шалостях» и «затеях» в школьные годы, отец не раз упоминал, как важно для рисовальщика и художника-портретиста развивать в себе острую наблюдательность, умение подмечать наиболее характерное, отличительное — в походке, в движениях, в жестикуляции, голосе, повадках и т. д. Вспоминая о своих «имитациях», отец рассказывал, что еще в гимнастические годы увлекался театром, не без успеха сам играл на сцене в любительских спектаклях или в городском театре статистом. Он припоминал, что в эти годы успел перевидать лучших русских и иностранных артистов, приезжавших на гастроли в Одессу, среди них называл Шумского, Самойлова, Щепкина, Поссарта, Сальвини (ему он хорошо подражал), Э. Дузе, комика Коклэна, Сарру Бернар. Впоследствии с большим жаром он говорил нам об Айседоре Дункан.
Прим. Ж. Пастернак.
...«придворным льстецом», получившим золотую табакерку за оду «Фелица».
Поэт Г. Р. Державин был личным секретарем императрицы Екатерины II. Ода «Фелица» написана им в честь Екатерины II в 1782 году.

К стр. 22
Одесская рисовальная школа — основана в 1865 году Одесским обществом изящных искусств (с 1899 года — Художественное училище Общества изящных искусств). Существовала на пожертвования. В 1885 году приравнена к среднему учебному заведению. С 1886 года ее ученики получили право поступать в Академию художеств без экзаменов, а школа перешла в ведение Академии.
Моранди Ф. О. — архитектор, коммерческий директор и организатор Одесской рисовальной школы.
Браз О. Э. — живописец и график. По окончании Одесской рисовальной школы учился в Высшем художественном училище петербургской Академии художеств в мастерской И. Е. Репина, а также за границей в Мюнхене, Париже. В первые советские годы был ученым хранителем Эрмитажа, преподавал в Академии художеств. В 1928 году уехал за границу, умер в Париже.
Ладыженский Г. А. — живописец и акварелист. По окончании Одесской рисовальной школы учился в петербургской Академии художеств. С 1882 года жил и работал в Одессе. Один из создателей «Товарищества южнорусских художников».
Кишиневский С. Я. — украинский живописец-жанрист, учился в Одесской рисовальной школе и в Мюнхенской академии; член «Товарищества южнорусских художников».

К стр. 23
Брицци В. — художник. Соученик Пастернака по Одесской рисовальной школе. Впоследствии жил за границей, главным образом в Италии.
Иорини Л. Д. — скульптор. Родился в Италии, жил и работал в Одессе. Один из первых и старейших преподавателей Одесской рисовальной школы. Член «Товарищества южнорусских художников».
Молинари М. Л. — скульптор. Экспонент выставок «Товарищества южнорусских художников».
Бауер А. — немецкий исторический живописец, был близок «Назарейской школе». Один из первых преподавателей Одесской рисовальной школы. Почетный вольный общник петербургской Академии художеств (с 1875 г.).
...он принадлежал к «Назарейской школе»...
«Назарейская школа» — объединение немецких художников (И.-Ф. Овербек, П. Корнелиус, Ю. Шнорр фон Карольсфельд и другие), созданное по образцу монастырской общины в Риме (1810—1820 гг.). Члены его мечтали о возрождении монументального религиозного искусства, писали картины на библейские темы, подражая Рафаэлю и старонемецкой живописи.
Творчество их было более самостоятельным в области портрета и пейзажа.

К стр. 24
С *реформой Академии художеств...*
В 1893 году под давлением прогрессивных сил в петербургской Академии художеств была осуществлена реформа. В известной мере удалось устранить из устава и существовавшей практики обучения наиболее рутинные традиции, приблизить преподавание к достижениям передового реалистического, демократического искусства. Сокращалось число научных курсов, укорачивался срок обучения, отменялась общая тема для программной работы и т. д. По новому уставу Академия художеств была разделена на собственно Академию как художественный центр страны и Высшее художественное училище — центр высшего художественного образования. В нем были учреждены мастерские профессоров-руководителей, куда ученики поступали по окончании натурного класса. Их вели крупные

* Примечания составили: дочь художника Ж. Пастернак, научные сотрудники Государственной Третьяковской галереи Н. Л. Приймак и М. В. Астафьева, кандидат искусствоведения М. Б. Милотворская, кандидат филологических наук Н. И. Азарова; под общей редакцией заведующей отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи Н. Л. Приймак.

художники-реалисты: И. Е. Репин, В. Е. Маковский, А. И. Куинджи и другие.

Трутовский К. А. — живописец-жанрист. Был инспектором, а не директором Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1871—1881 гг.).

Виппер Р. Ю. — преподаватель всеобщей истории в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1881—1894 гг.).

Инспектором училища с 1881 г. был Ю. Ф. Виппер.

Он был прямой противоположностью своему брату...

Имеется в виду Сорокин П. С., живописец, преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

К стр. 25

Принимая участие в журнале «Свет и тени»...

«Свет и тени» — художественный журнал с карикатурами (1878—1884 гг.). Издатель Н. Л. Пушкарев. Не представлял исключения в ряду обывательских, банальных изданий, далеких от общественно-политических проблем времени.

«*Будильник*» — московский сатирический журнал с карикатурами. Первым редактором и издателем являлся сотрудничавший в журнале «Искра» Н. А. Степанов. С середины 1870-х годов до 1894 года издателем являлся А. П. Сухов. Н. А. Степанов числился редактором. В 1880-е годы журнал из-за цензурных строгостей потерял былую остроту и выродился в довольно ординарное издание.

К стр. 26

Вербель А. — уроженец Одессы, живописец. Ученик Мюнхенской академии художеств и школы В. фон Дица. Сотрудничал как рисовальщик в журнале «Пчелка».

Алексомати Н. Х. — живописец. Учился в Одесской рисовальной школе и петербургской Академии художеств. Член «Товарищества южнорусских художников».

Фукс И. — немецкий живописец, соученик Пастернака по Мюнхенской академии художеств.

Видгоф (*Видгопф*) *Д. О.* — уроженец Одессы, учился в Мюнхене, жил и работал во Франции. Живописец, работал как пейзажист, писал натюрморты. Рисовальщик-карикатурист, сочинял композиции картонов для гобеленов производства Бове.

Щербатов С. А. — художник-любитель и меценат. Учился в частной художественной школе Пастернака. Занимался живописью под руководством И. Э. Грабаря. Член Совета Третьяковской галереи, один из организаторов художественного предприятия «Современное искусство». После революции жил за границей.

Зальцман А. — акварелист и рисовальщик. Уроженец Тифлиса, обучался в московских художественных ателье и в Мюнхене, где и обосновался.

Впоследствии образовался там даже русский кружок...

Вероятно, имеется в виду кружок художников, группировавшихся вокруг М. В. Веревкиной (ученицы И. Е. Репина, музыкантши), поселившейся в Мюнхене в 1896 году.

Гертерих (*Хертерих*) *И.-Г.* — немецкий художник-жанрист и исторический живописец. Профессор Мюнхенской академии с 1884 года.

К стр. 27

Дефреггер Ф. фон — австрийский живописец, известный картинами из истории и быта тирольских крестьян. Профессор Мюнхенской академии (1878—1910).

К стр. 28

Пилоти К. фон — немецкий художник-баталист. Представитель позднего академизма. Учился в Мюнхенской академии художеств, где позднее был директором.

К стр. 29

Лиценмейер И. — немецкий художник-рисовальщик.

Гизис Н. — немецкий живописец-жанрист, в конце жизни работал в области монументальной живописи.

Марольд Л. — чешский живописец, жанрист и рисовальщик. Учился в Мюнхенской академии художеств. Работал в Париже.

Муха А. — словацкий живописец и график. Учился в Мюнхенской академии художеств. Позднее обосновался в Париже и приобрел славу как рисовальщик театральных афиш. Его работы сыграли существенную роль в сложении в графике так называемого «стиля модерн».

К стр. 32

Кузнецов Н. Д. — живописец-портретист, жанрист, баталист, участник выставок Товарищества передвижников с 1881 года, один из организаторов «Товарищества южнорусских художников». Профессор-руководитель мастерской батальной живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств (1885—1897 гг.).

К стр. 33

«Blanc et noir» — название трех петербургских выставок произведений, выполненных в различных графических техниках: пером, карандашом, тушью, гуашью, копотью, чернилами, углем, сангиной, а также масляными красками по бумаге. Первая выставка «Blanc et noir» была организована по инициативе известного художника-акварелиста Альберта Бенуа в 1890 году. Следующие — в 1892 и 1898 годах.

В них участвовали художники разных творческих устремлений: В. Васнецов, Репин, Суриков, Архипов, Рябушкин, Врубель, Кустодиев.

К стр. 34

Щукин С. И. — московский купец, коллекционер произведений новой, главным образом, французской живописи. Впоследствии его собрание вошло в состав Музея нового западного искусства в Москве, а затем — Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Эрмитажа.

Семье В. Д. и Е. Д. Поленовых были близки художницы — сестры Э. Я. и М. Я. *Шанкс*. Обе учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Э. Я. Шанкс была ученицей В. Д. Поленова; участвовали в 1890-х годах на выставках Товарищества передвижных выставок. Э. Я. Шанкс была членом Товарищества передвижных выставок с 1894 г.

К стр. 35

Щербиновский Д. А. — живописец, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Д. Поленова. Окончил Высшее художественное училище при Академии художеств по мастерской И. Е. Репина.

Д'Андраде -Андради) А. — португальский оперный артист, представитель итальянской певческой школы. В 1880—90-х годах пел в оперных театрах Англии, Германии, Голландии, России.

Автор ошибается: для картины «Дон Жуан и донна Анна» (1888) Репину позировала Л. Ф. Веревкина. Кроме того, в литературе, посвященной художнику, существуют указания, что моделью донны Анны была и М. Ф. Андреева.

Тенишева М. К., княгиня. Меценатка, интересовавшаяся декоративно-прикладным искусством; собирательница рисунков старых и современных художников. Художница-дилетантка, брала уроки у Репина. В ее имении Талашкино (под Смоленском) были организованы мастерские художественных промыслов, где работали Врубель, Головин, Рерих и другие художники. Тенишева организовала художественные школы в Смоленске и Петербурге (последней некоторое время руководил Репин). На средства Тенишевой был создан отдел акварельной живописи в Русском музее имп. Александра III в Петербурге.

К стр. 36

Слефогт М. — немецкий живописец и график, представитель позднего импрессионизма. Работал как портретист, пейзажист и иллюстратор.

К стр. 38

...мой любимый двоюродный брат...

Имеется в виду Пастернак К. Е. постоянно живший в Вене. В описываемое время он провел несколько лет в Москве. Принимая участие в разных московских благо-

творительных обществах, был связан с представителями московского купечества.

...стал постоянным сотрудником... журнала «Сверчок»...
«Сверчок» — литературно-художественное издание М. Фрейденберга, выходившее в 1879 году в Одессе.
«Артист» — театральный, музыкальный и художественный ежемесячный журнал, издававшийся в Москве Ф. А. Куманиным в 1889—1894 годах.

К стр. 40
Стороженко Н. И. — историк литературы, профессор Московского университета, председатель Общества любителей российской словесности.
Веселовский А. Н. — историк литературы и театра, автор ряда статей о музыке. Профессор Московского университета и Лазаревского института восточных языков.
Соллогуб Ф. Л. — художник-любитель, акварелист и иллюстратор, близкий к К. С. Станиславскому и «Обществу любителей искусств и литературы», давшему впоследствии первоначальный состав труппы Московского Художественного театра, актер-любитель и театральный художник.
Балтрушайтис Ю. К. — поэт и переводчик, близкий группе московских символистов, объединявшихся вокруг журнала «Весы», альманаха «Северные цветы» и книгоиздательства «Скорпион».

К стр. 41
Оригинал моего рисунка к «Калхасу», вероятно, находится в Театральном музее...
В Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, который, видимо, имеет в виду Пастернак, такого рисунка нет.
...я стал давать частные уроки рисования в семьях друзей — Гаркави, Шайкевичи...
С семьей *В. О. Гаркави* — московского адвоката, Пастернак познакомился после переезда в Москву.
Дочь Гаркави занималась рисунком в частной студии Пастернака.
Шайкевич С. С. — адвокат, художник-любитель, собиратель произведений искусства, главным образом иностранной гравюры. В 1880-х годах Шайкевич поселился в Париже, где и скончался. Рисунки из собрания Шайкевича были приобретены И. Е. Цветковым.
Штембер (Штемберг) В. К. — живописец, вольноприходящий ученик петербургской Академии художеств. Участник выставок «Общества русских акварелистов», «Петербургского общества художников», «Московского общества художников», Товарищества передвижных художественных выставок.
Частные школы... открывались бывшими учениками Училища живописи...
Речь идет о школе художника К. Ф. Юона, основанной им совместно с И. О. Дудиным в 1900 году и просуществовавшей до 1917 года, а также о студии И. И. Машкова, функционировавшей с 1908 по 1917 год.

К стр. 42
...Сначала в моей школе было больше учениц... впоследствии больше учеников, среди них... князь Щербатов.
В воспоминаниях о своих занятиях живописью С. А. Щербатов пишет о Л. О. Пастернаке: «В мои университетские годы... я напал на преподавателя серьезного, Л. О. Пастернака. Он... вел частные классы... приносил репродукции с лучших произведений художников, пояснял качества, говорил со своими учениками об искусстве и художниках, словом в нем не было той затхлости, которая... так суживает горизонты многих художников и преподавателей...» Далее читаем: ...«Куда лучше ехать? В Париж или Мюнхен?» — с таким вопросом я обратился к моему бывшему учителю, Л. О. Пастернаку. «Париж — кипучий водоворот, — отвечал он, — а Мюнхен тихий, спокойный немецкий город, для многих, пожалуй, и скучный, но для ученья он может дать много. Там умеют рисовать, а это главное, фундамент. В Париже голову вскружат новые живописные течения, а рисовать не научат...»
(С. Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк. 1955, стр. 30, 73).
Материал предоставлен Ж. Пастернак.

К стр. 45
Быковский К. М. — архитектор, профессор, преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества.
...Московское общество любителей художеств... решило устроить Первый Всероссийский съезд художников...
В 1894 году, по случаю передачи в 1892 году в дар городу Москве галереи братьев П. М. и С. М. Третьяковых, Московское общество любителей художеств организовало Первый съезд художников. На съезде стояли вопросы художественного преподавания, авторских прав художников. Некоторые из докладов носили теоретический характер и трактовали общие проблемы искусства, в частности его отношения к существующей в России политической действительности, к религии и т. п. В них отмечалось наступление декадентства, усиление влияния буржуазной эстетики.
Съезд не принес ощутимых результатов, хотя сделал очевидным назревшее стремление к объединению деятелей изобразительного искусства — театра, литературы, музыки, — а также различных творческих групп на какой-то иной, более отвечающей духу времени — широкой и более общей — основе, чем передвижничество с все более обозначавшейся кастовостью и узостью художественных воззрений иных его руководителей. Труды съезда были опубликованы в 1900 году.
На празднествах в честь Всероссийского съезда художников были поставлены, как сообщалось в отчетах Общества любителей художеств, «музыкальные сцены на сюжет из жизни художника Рафаэля, музыка А. С. Аренского»; «лирические сцены из античного мира под названием «Афродита»; картины «Художник в катакомбах» (в декорациях К. А. Савицкого); «Художник на Волге» (в декорациях Н. А. Касаткина и С. В. Малютина) и «Апофеоз» (в декорациях В. Е. Маковского, А. М. Корина и П. И. Коровина).

К стр. 47
Быковский Н. М. — исторический живописец; окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и петербургскую Академию художеств.

К стр. 51
...издания Лермонтова, задуманного кушнеревским товариществом.
В 1891 году к 50-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова товариществом Н. И. Кушнерев и К° было выпущено юбилейное издание Собрания сочинений поэта. Иллюстрации к нему исполнили по заказу издателя П. П. Кончаловского художники: И. К. Айвазовский, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, С. В. Иванов, К. А. Коровин, Л. О. Пастернак, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. А. Серов и другие.
...и второе издание разошлось...
Речь идет о книгах: «Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова». М., 1914—1915.
Врубель, окончив свою роспись Киевского собора...
Врубель, участвовавший в росписи Владимирского собора в Киеве, переехал в Москву в 1889 году и поселился у С. И. Мамонтова, а не у И. С. Остроухова, как вспоминает автор.
Фортуни-и-Карбо М. — испанский живописец и акварелист. Творчеством Фортуни восхищались многие русские художники, среди них — П. П. Чистяков, М. А. Врубель, И. Е. Репин и В. Д. Поленов.

К стр. 52
...Врубель кончил, кажется, и университет).
Врубель окончил юридический факультет Петербургского университета в 1879 году..
А гордые передвижники... так презрительно отзывались об этом роде искусства!
Художники и публика в массе относились к иллюстрации как к «неполноценному» искусству, возможно, потому, что до изобретения и проникновения в технически отсталую Россию фотомеханических способов репродуцирования ри-

сунок воспроизводился в печати с деревянных гравюр, исполнявшихся в подавляющем большинстве ремесленниками, хотя некоторые из передвижников немало работали в книжной иллюстрации.

К стр. 53

Это исторический документ поздней стадии передвижничества.

Циркулярное письмо правления Товарищества передвижных выставок «Условия для приема картин экспонентов на выставки Товарищества» (цензурное разрешение — 4 мая 1892 года) было составлено на основании письма Н. А. Ярошенко к его членам от 18 марта 1892 года. «Условия» были последней из многих попыток, предпринятых старейшими членами Товарищества в конце 80-х — начале 90-х годов, целью которых было ограничение участия на выставках Товарищества художников экспонентов, принадлежавших к младшему поколению. Экспоненты вместе с молодыми членами Товарищества, при поддержке Поленова и Ге, отстаивали свои права в этом Обществе. (См. текст ниже и след. примечание.) Основному ядру Товарищества и, главным образом Ярошенко были чужды творческие поиски молодых художников. Главным в картине они считали ее содержание, идею. «Условия» требовали, чтобы произведения экспонентов представляли собою: «... не простое упражнение в живописи, а работу художника, т. е. заключали в себе, если не полное осуществление, то хоть явную попытку передать рассказ, выражение, чувство, настроение, поэтический момент — словом, чтобы произведение не было лишено художественной задачи или замысла...». Циркуляр вызвал возмущение молодежи, что нашло отражение в переписке художников тех лет, членов Товарищества, Поленова, Архипова, Савицкого, Левитана.

К стр. 54

Группой некоторых молодых художников-экспонентов... была составлена «бумага»...

6 марта 1891 года экспоненты при поддержке Поленова подали в общее собрание Товарищества передвижных художественных выставок петицию, инициатором составления которой был С. В. Иванов. Сохранился черновик, написанный рукой Е. Д. Поленовой: «В последние годы на передвижных выставках Товарищества число картин экспонентов все более и более возрастало. Качественная сторона всего вносимого экспонентами наиболее резко определялась тем, что само Товарищество, принимая их произведения на свои выставки, признает их способными возвысить художественный интерес последних. Таким образом, в основе огромного интереса и несомненной заслуги, которые Товарищество имеет в глазах общества за двадцать лет своего существования, лежит некоторая, и притом все возрастающая, доля участия экспонентов. Отсюда естественно желание экспонентов стать более, чем пассивными наблюдателями судьбы своих картин, представленных на суд Товарищества.

Выражая это желание, мы, нижеподписавшиеся экспоненты, обращаемся в общее собрание Товарищества со следующим предложением: найдет ли Товарищество своевременным допустить к баллотировке экспонентских картин членами и тех экспонентов, художественное направление которых через их неоднократное участие на выставках успело достаточно определиться...» (В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 450).

...были проведены некоторые реформы...

Реформы в Товариществе, о которых пишет Пастернак, были проведены до подачи письма экспонентами. По новому уставу Товарищества, принятому в 1890 году, его делами ведал Совет, избираемый из членов-учредителей объединения, «никогда не покидавших его». Состав первого Совета был утвержден общим собранием Товарищества 6 марта 1891 года. 19 февраля 1892 года общее собрание приняло решение о предоставлении некоторым экспонентам права выставлять произведения на выставках Товарищества без баллотировки. Это правило действовало до 1895 года.

...устроил свою собственную выставку...

В марте 1891 года, Репин, не согласный с реформами устава Товарищества передвижников, вышел из состава его членов. В том же году, в Петербурге, он устроил свою юбилейную выставку в залах Академии художеств (совместно с выставкой И. И. Шишкина). В 1892 году выставка Репина была открыта в Москве. Она пользовалась большим успехом у зрителей. Автор же, вероятно, имеет в виду выставку «Опыты художественного творчества (эскизы) русских и иностранных художников и учеников», состоявшуюся в декабре 1896 — январе 1897 года, которая весьма увлекла Репина и была устроена по его инициативе в Петербурге, в залах Общества поощрения художеств.

Пять художников ... получили звание академиков...

М. А. Врубель, С. В. Иванов, К. Коровин и Л. О. Пастернак были возведены в почетное звание академиков Академии художеств 28 ноября 1905 года по предложению В. Д. Поленова, А. М. и В. М. Васнецовых.

К стр. 56

...и я совсем бросил мысль об участии на их выставках;

Автор допускает неточность: после событий 1892 года Пастернак участвует в XXI выставке Товарищества (1893 г.), XXII выставке (1894 г.), XXIV выставке (1896 г.), XXV выставке (1897 г.).

...князю Львову вскоре удалось добиться многих улучшений в судьбе Училища...

Львов А. Е., инспектор Московского училища живописи, ваяния и зодчества (с 1894 г.). Заняв в 1896 году должность директора Училища, Львов сумел пополнить преподавательский состав, введя в его ряды крупных мастеров, в частности В. А. Серова. При Львове в Училище стал читать (с 1898 г.) курс русской истории В. О. Ключевский.

... я очень хотел бы написать «Историю Училища».

Многие разрозненные заметки и записи отца — большей частью начатые и незаконченные фразы в разных альбомчиках и тетрадках — подтверждают, что он действительно хотел стать «историографом» Училища живописи, ваяния и зодчества. Два момента в жизни Училища особенно привлекли к себе его внимание: период подготовки реформы Училища (в 1914—1916 годах), так и не осуществленной из-за империалистической войны, и последний год существования Училища в связи с его ликвидацией из-за перестройки всей системы преподавания и возникновения Свободных государственных художественных мастерских.

Указывая на «исключительность» Училища, Пастернак имел в виду (он неоднократно отмечал это в разговорах с нами), что в нем живы, с одной стороны, многие лучшие традиции и достижения Академии художеств, русских и европейских художественных школ в отношении фундаментального изучения натуры, формы в рисунке (без косного консерватизма и иссушающей рутины), а с другой стороны — новые прогрессивные идеи в отношении искусства, его целей, задач и средств выражения создали там благодатную почву для творчества.

Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 58

Горский К. Н. — исторический живописец. Вел «головной» класс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Одного из его сыновей — Гогу...

Подразумевается *Савицкий Г. К.* — живописец. Учился в Пензенском художественном училище им. Н. Д. Селиверстова (1902—1908), в Академии художеств (1908—1915 гг.). Член Общества им. А. И. Куинджи, АХРР (с 1922 г.). Автор историко-революционных картин, баталист и жанрист. Работал как портретист, пейзажист, анималист. Иллюстратор. Педагог.

В. А. Серов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества с 1897 по 1909 г., *И. И. Левитан* — с 1898 по 1900 г.; *А. М. Васнецов* — с 1901 по 1912 г.; *А. С. Степанов* — с 1899 по 1914 г.; *К. А. Коровин* — с 1901 по 1918 г.

К стр. 59.

В книге Н. С. Родионова «Л. Н. Толстой в Москве». М., 1968 на стр. 125 сказано и довольно категорично, что «...Толстой ... ездил к Л. О. Пастернаку, в дом Училища

живописи, ваяния и зодчества, где Пастернак был директором...» Однако директором был князь Львов, а не Пастернак; должности «вице-директора» — по уставу и штатам — вообще не существовало. Прим. А. Пастернака.

К стр. 62

Имеются в виду известные московские промышленники, коллекционеры и меценаты.

Наиболее значительная коллекция принадлежала И. А. Морозову, собиравшему работы художников новой русской школы живописи XIX—XX вв. (особенно К. А. Коровина и А. Я. Головина). В дальнейшем интересы И. А. Морозова переключились на собирание произведений новой французской живописи (его коллекция вошла впоследствии в собрание Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и Гос. Эрмитажа в Ленинграде).

Морозов А. В. также покровительствовал художникам новой русской школы. В частности, для «готического» кабинета его особняка М. А. Врубель в 1896 году исполнил панно на мотивы из «Фауста» Гете: «Фауст», «Маргарита», «Мефистофель и ученик», «Полет Фауста с Мефистофелем» (ныне в ГТГ). В его собрании находилась и «Царевна-Лебедь» Врубеля.

Морозов М. А. — фабрикант, коллекционер новой французской живописи, в его собрании были произведения Ренуара, Э. Мане, Гогена, Ван Гога и других.

Морозов С. Т. — заказчик ряда работ Врубеля. Для его особняка на Спиридоновке созданы скульптуры из бронзы «Роберт и Бертрам», декоративное панно-триптих «Утро», «Полдень», «Вечер», не принятые заказчиком.

Востряков Р. Д. — член Московского общества любителей художеств, собирал произведения современных художников, однако его коллекцию составляли не слишком крупные мастера, и подбор произведений был довольно пестрым. Ему принадлежало, в частности, несколько картин упоминаемого Пастернаком Видгофа (Видгопфа).

Цветков И. Е. — художественный деятель, создатель галереи произведений русского искусства, подаренной им в 1909 году городу Москве. После Великой Октябрьской социалистической революции собрание Цветкова вошло в Гос. Третьяковскую гелерею.

Солдатенков К. Т. — издатель и собиратель произведений русского искусства. Художественная коллекция Солдатенкова была завещана им Румянцевскому музею, впоследствии вошла в состав собраний Гос. Третьяковской галереи и Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Мосолов Н. С. — гравер-офортист, академик живописи; владелец коллекции гравюр, среди которых славилось собрание офортов Рембрандта.

Ланговой А. П. — врач, профессор Высших женских курсов, член Совета Третьяковской галереи. Коллекционер, в собрании которого имелись произведения Серова, Левитана, Архипова, Бенуа и других.

Гиршман В. О. — московский фабрикант и коллекционер произведений современных русских художников. (Особенно много было в его собрании работ К. А. Сомова.) В 1911 году Серов исполнил его портрет, находящийся ныне в собрании Гос. Третьяковской галереи.

Высоцкий Д. В. — московский чаеторговец, коллекционер произведений русской живописи. В его собрании было 19 работ Пастернака.

Щукин Д. И. — московский купец, владелец собрания произведений старого западноевропейского искусства.

Щукин И. И. — московский купец, коллекционировавший произведения старых испанских мастеров. После смерти владельца картины были распроданы с аукциона в Париже.

Любопытный случай мне рассказывал Л-й.

Возможно, автор ошибается. Подобный случай, по свидетельству современников, произошел с Остроуховым.

Среди картин Вермеера, хранящихся в музее Маурицхёйс в Гааге, картины, описываемой автором, нет.

К стр. 63

Дюран-Рюэль П. — торговый агент по продаже картин. Пропагандист живописи барбизонской школы и импрессионизма.

К стр. 65

...воспользовавшись... ничтожным столкновением с администрацией...

В 1909 году Серов, преподававший в Московском училище живописи, ваяния и зодчества с 1897 года, подал в отставку. Непосредственной причиной ухода Серова, вызванного глубоко принципиальными соображениями, был отказ дирекции в разрешении скульптору А. С. Голубкиной посещать занятия в качестве вольнослушательницы и сдать экзамены из-за ее «политической неблагонадежности». Серов, хлопотавший за нее в Совете училища как за талантливого мастера, был глубоко возмущен тем, что на учебные дела училища влияют полицейские соображения. (См. М. Копшицер. Уход В. А. Серова из Московского училища живописи, ваяния и зодчества. — «Искусство», 1965, № 8, а также Н. П. Ульянов. Воспоминания о Серове. М. — Л., «Искусство», 1945).

К стр. 66

...Д. Бурлюк в Петербурге «читал доклад» свой...

Доклад Д. Д. Бурлюка «Пушкин и Хлебников», о котором упоминает автор, был прочитан 3 ноября 1913 года.

К стр. 70

Галлен-Каллела Аксели Вольдемар — финский живописец, график-плакатист, иллюстратор и гравер.

Шульте — художественный выставочный салон и картинная галерея в Берлине.

К стр. 71

...«мертвый Брюгге» — эпитет объясняется названием романа Роденбаха «Мертвый Брюгге», очень популярного в конце XIX века.

Штрук Г. — живописец, гравер, работал как иллюстратор, художественный критик. Учился в Берлинской академии художеств. В целях самообразования много путешествовал по Европе. После первой мировой войны поселился в Палестине.

К стр. 74

Ленбах Ф. — немецкий живописец-портретист салонно-академического направления.

Констан Ж. Ж. Б. — французский живописец-портретист, произведения которого пользовались большим успехом в Англии.

Сарджент Д. С. — американский живописец, главным образом, портретист. Работал также в области жанровой и монументальной живописи и занимался скульптурой. Долго жил в Англии.

К стр. 76

Паллио — городской праздник в Сиене, в программу которого входят конные состязания и процессия всадников в средневековых рыцарских турнирных костюмах.

К стр. 79

...Орканья «Трионфо делла Морте» — с фресок в Кампо Санто в Пизе...

«Трионфо делла Морте» — фреска «Триумф смерти» в Кампо Санто (крытое кладбище в Пизе) была, вероятно, навеяна бедствиями чумы, постигшими среднюю Италию в 1348 году. В настоящее время считается произведением болонских мастеров, исполненным около 1360 г. В архиве Л. О. Пастернака найдены, кроме им самим перечисленных, еще другие такого же типа копии, но менее законченные или только начатые.

Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 84

Коген Г. — немецкий философ-идеалист, глава марбургской школы.

Карпов Л. Я. — ученый-химик, один из организаторов советской химической промышленности, видный деятель большевистской партии.

К стр. 86

Гарнак А. — немецкий историограф христианства. Профессор в Лейпциге, Берлине, Гисене, Магдебурге. Литературная деятельность Гарнака связана главным образом с историей первохристианства и ранней христианской церкви.

Коринт Л. — немецкий живописец и график, принадлежал к поздним импрессионистам. Учился одновременно с Пастернаком в Мюнхенской академии художеств. В 1927 году Пастернак и Коринт писали друг с друга портреты.

Либерман М. — немецкий живописец и график, импрессионист. Основатель Берлинского «Сецессиона» в 1899 году. Профессор, президент и почетный президент Берлинской академии художеств. В годы фашистского режима (как неариец) был отстранен от должности президента, ему запретили участвовать на выставках. Произведения Либермана были изъяты из музеев.

Гауптман Г. — немецкий драматург и романист, творчество которого развивалось от натурализма к символизму.

К стр. 87

Коган А. Э. — редактор и издатель ежемесячного иллюстрированного художественного журнала «Жар-птица» (1921—1924). В 1923 году был издан специальный номер, посвященный творчеству Л. О. Пастернака.

Автор статьи — известный критик и знаток современной живописи М. Осборн. Много репродукций с картин было дано в цвете. И в других номерах этого журнала в Берлине в 1921—1924 годах печатались репродукции с картин отца.

Прим. Ж. Пастернак.

Федер — лицо неустановленное.

Раскин С. — писатель и художник. Родился в России, учился в Одесской рисовальной школе, затем в Западной Европе (Германии, Франции, Швеции, Италии). В 1904 году уехал в Америку, где выступал в прессе со статьями о театре, музыке, литературе и живописи, работал как карикатурист. В 1921—1924 годах посетил Палестину и под впечатлением поездки исполнил ряд картин маслом и акварелью, написал несколько книг.

Панн — живописец и карикатурист, работал в области литографии. Педагог. Родился в России. Работал в Вене, Париже, Америке. Его произведения приобретены Люксембургским музеем.

Совершил поездку в Палестину и с 1920 года жил там, разрабатывая библейские сюжеты.

К стр. 90

Каир! Тысячелетний Египет...

Начиная с этой строки и до конца отрывка текст является фрагментом рукописи Л. О. Пастернака «Воспоминания о В. Д. Поленове». Воспоминания были записаны отцом вскоре после возвращения из палестинской экспедиции. В свое время рукопись я переслала в Третьяковскую галерею и, кажется, в Поленовский музей. Фрагмент из этих воспоминаний 20-х годов я присоединила к ретроспективным уже записям оксфордского периода (40-х гг.) только потому, что они рассказывают, как два художника, когда-то сошедшиеся в Москве, «в Кривоколенном», вдруг неожиданно, снова как бы столкнулись в обстановке и на почве совершенно иной, но им обоим каждому по-своему — близкой и дорогой.

Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 92

...да ведь это же все — Поленов!

Пастернак имеет в виду пейзажные этюды Поленова, выполненные им во время двух поездок на Восток (в Египет, Сирию, Палестину) в 1881—1882 годах и в 1899 году.

К стр. 93

...живой картине «Эллада»...

Автор допускает неточность: живая картина, поставленная Поленовым в 1894 году в зале Благородного собрания (ныне — Дом Союзов в Москве) для Первого съезда художников, называлась «Афродита». Позже Поленовым на этот сюжет была написана опера (либретто С. И. Мамонтова), которая шла в Москве, в Большом зале консерватории в 1906 году, под названием «Призраки Эллады», под тем же названием была поставлена в Тарусе в 1915 году.

Суриц Я. З. — советский дипломат, находился на дипломатической работе с 1918 года. В 1934—1937 годах — полпред в Германии; в 1937—1940 годах — во Франции.

Фаянс К. — профессор, известный физико-химик. Преподавал в Высшей технической школе в Карлсруэ. В 1917—1935 годах — профессор Мюнхенского университета, с 1936 года — профессор Мичиганского университета.

Кодиньола Э. — профессор истории и философии университета во Флоренции. Одно время читал лекции в Мюнхенском университете, в это время Пастернак и писал его портрет.

К стр. 94

Штибель А. — польский коммерсант, издатель, культурный деятель, коллекционер, близкий друг семьи Пастернаков.

Речь идет о монографии М. Осборна «Leonid Pasternak» Warchau. Stybel — Verlag, 1932, в которой были напечатаны четыре фрагмента из автобиографии художника и около 150 иллюстраций.

Сытин И. Д. — осковский книготорговец, основатель крупнейшего в дореволюционной России книгоиздательского Товарищества.

К стр. 95

Билибин И. Я. — живописец, иллюстратор, график и театральный декоратор. Преподавал в школе Общества поощрения художеств. После Великой Октябрьской социалистической революции уехал за границу, откуда вернулся в 1936 году. Профессор Всероссийской Академии художеств в Ленинграде.

Шухаев В. И. — живописец, график и театральный декоратор, педагог. Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, профессор. В 1906 году окончил Строгановское центральное художественно-промышленное училище в Москве, учился в Академии художеств в Петербурге (1906—1912). С 1920 года жил и работал за границей, в Париже.

В 1935 году, вернувшись в Советский Союз, преподавал во Всероссийской Академии художеств, а затем с 1945 — в Академии художеств в Тбилиси.

Збарский Б. И. — советский биохимик, профессор.

Потемкин В. П. — советский дипломат (с 1922 года) и ученый. В 1937—1940 годах — первый заместитель наркома иностранных дел СССР.

К стр. 96

Трудно было... искать в Лондоне подходящее помещение для выставки...

В разъяснение кратких слов отца приведу выдержку из письма моей матери к своей приятельнице С. М. Г., в Москву (1938 г.)

«...Вы спрашиваете, как прошла выставка картин Л. О., о которой я как-то Вам писала. Увы! До выставки сейчас дальше, чем когда я Вам писала. Все салоны сейчас перегружены, нужно ждать очереди, а это — имея уже известность и имя — может длиться и год и больше. А у Л. О. здесь такого имени еще нет — его знают лишь немногие. Затем владельцы салонов! Это просто торгаши, купцы какие-то, с ними разговоры более чем унизительны. Портретов, видите ли, они вообще не берут, потому что их нельзя уже «продавать», а картины... нужны только определенных размеров (кто купит сейчас большую вещь?), даже если художник знаменит!

Признанное имя — вот что важно! А признанное имя добывается через прессу, через газеты, а пресса, т. е. критики пишут только о том, что они видят на выставке. Словом, заколдованный круг какой-то! А как получить заказ на портрет, когда тебя не знают?

Главная же трудность — это незнание языка! Тут мало кто

говорит по-немецки или французски. Да, очень, очень трудная жизнь на старости лет...».

Прим. Ж. Пастернак.

...*Ее краткую биографию, изданную... неким Бахманом...*

В дополнение к тому, что в своей брошюре собрал О. Бахман, я приведу здесь несколько наиболее интересных рецензий московского периода (с сокращениями).

«...В самом начале этого концерта мы познакомились с отличной пианисткой, г-жой Р. И. Пастернак, исполнившей... с полнейшей артистической законченностью и прекрасной техникой фортепьянную партию «Трио» Рубинштейна.

Нам казалось, что мы знаем уже всех московских пианистов — но г-жа Пастернак оказалась совершенно новым и чрезвычайно приятным сюрпризом...»

(Н. К-ин. «Русские ведомости». 1895. Март.)

«...В качестве исполнительницы фортепьянной партии квинтета Шумана выступила... г-жа Пастернак, оказавшаяся очень талантливой пианисткой, обладающей прекрасной выработанной техникой и певучим тоном в разнообразии удара. Молодая артистка ни на минуту не забывала о динамическом равновесии общей звучности ансамбля... Г-жа Пастернак имела очень большой успех и на bis повторила, вместе с г-дами Гржимали, Крейном, Соколовским и фон-Гленом скерцо из квинтета Шумана...»

(Арсений Корещенко. «Русские ведомости». 1895. 14 окт.)

«...Некогда, еще девочкой 10 лет, артистка успела составить себе известность, под девичьей фамилией Кауфман. С тех пор она стала выступать очень редко. Об этом можно только пожалеть, ибо г-жа Пастернак — даровитейшая пианистка, поражающая не столько техникой (таких пианистов много), сколько редкостью артистического темперамента и пониманием смысла...»

(Ю. Э. «Русские ведомости». 1904. 17 января).

«...Это оригинальная пианистка, главная сила которой в красивом певучем тоне... и в кипучем музыкальном темпераменте. Трепетание жизни, которое чувствуется в игре Р. Пастернак, привлекает к себе...»

(Ю. Э. «Русские ведомости». 1908. 5 окт.)

«...В исполнении квинтета Синдинга, прекрасно сыгранного, особенно сильное впечатление произвела исполнительница фортепьянной партии, г-жа Пастернак. Это положительно выдающаяся пианистка, соединяющая прекрасную технику с большой музыкальностью... Судя по исполнению квинтета, этой артистке доступны самые крупные задачи виртуозной фортепьянной литературы...»

(Н. Кашкин. «Русское слово». 1910. Февраль).

Прим. Ж. Пастернак.

Лешетицкий Т. О. — польский пианист и педагог. С 1852 года жил в России, был профессором Петербургской консерватории. С 1875 года работал в Вене.

К стр. 99

Кашкин Н. Д. — музыкальный критик, общественный деятель, профессор Московской консерватории.

Корещенко А. Н. композитор, пианист, педагог и дирижер.

Энгель Ю. Д. музыкальный критик, композитор и общественный деятель. Один из основателей Народной консерватории в Москве (1906). С начала 1920-х годов жил за границей.

Сабанеев Л. Л. — композитор, пианист, теоретик, музыкальный критик. Профессор Московской консерватории.

Кусевицкий С. А. — дирижер и контрабасист. В 1908 году основал в Москве симфонический оркестр и Российское музыкальное издательство. В 1920 году уехал в США; в 1924 году возглавил Бостонский симфонический оркестр.

К стр. 101

В конце августа 1939 года, после смерти жены, Пастернак перебрался из Лондона в Оксфорд, к младшей дочери Лидии, где жил безвыездно до своей смерти (1945 г.).

По нашему настоянию, отец принялся дополнять свои старые (московские и берлинские) заметки новыми. Постепенно эти оксфордские записи 40-х годов приобретают вид отдельных, обособленных (но связанных друг с другом), как бы в спешке занесенных мыслей, сопровождаемых пометками «развить, когда время будет» или «потом вернуться», «потом объясню» и т. п. Записи становятся отрывочными, крайне лаконичными, в два-три слова, как бы «для памяти», все более трудными для расшифровки, заносятся все реже и реже, через месяцы.

К сожалению, они почти не датированы.

Прим. Ж. Пастернак.

Мною были растрачены силы на «жизненные компромиссы»...

Говоря о «жизненных компромиссах», Пастернак имел в виду, что «ради» или «из-за» родителей, семьи, детей он не мог вполне свободно, как хотелось бы и как он мог бы при иных обстоятельствах, целиком, «во всю ширь», «с головой», — как он говорил, уйти в работу, в искусство.

Однако у него никогда не было никаких компромиссов — в угоду чьему-либо мнению, моде, из-за личной выгоды — со своей совестью художника, со своими взглядами на искусство, то есть со своим «кредо». Крайне отрицательно относясь к людям «вихлястым», по выражению Серова, он никакого «вихляния» в себе самом не допускал и в этом был всегда неукоснительно тверд.

Прим. Ж. Пастернак.

Нилус П. А. — живописец и график, работал как иллюстратор и офортист. Писатель и художественный критик. Член-учредитель Товарищества южнорусских художников, член Товарищества передвижников. С 1921 года жил во Франции.

К стр. 102

... *папа Лев X выговаривал творцу Сикстинского плафона...*

Л. О. Пастернак ошибается, известен факт, что за обилие обнаженных фигур на фреске «Страшный суд» Микеланджело упрекнул придворный папы Павла IV.

...*Микеланджело и Виттория Колонна...*

Микеланджело, восхищавшийся и глубоко почитавший Витторию Колонна, маркизу Пескара, посвятил ей ряд сонетов.

...*в тревоге за всех — тут и в России.*

В России (Москве) — сыновья Борис и Александр (Шура) с семьями, в Англии — дочери Жозефина и Лидия.

К стр. 104

Геркулес (Геракл) — один из популярных героев греческой мифологии — в наказание за убийство Ифита был отдан мидийской царице Омфале на три года в рабство. Пребывание Геракла у Омфалы — один из излюбленных сюжетов художников всех времен.

Никиш А. — венгерский дирижер и композитор. Славился исполнением русской симфонической музыки. Гастролируя во всех крупнейших музыкальных центрах Европы, пропагандировал лучшие образцы симфонической и оперной музыки.

Приезжал со своей «Омфалой»...

Здесь имеется в виду известная певица Елена Герхардт. Артур Никиш иногда ей аккомпанировал. Пастернак, рисуя Никиша за пультом дирижера, как-то зарисовал в своем альбомчике и Е. Герхардт.

Прим. Ж. Пастернак.

Очень рад был услышать...

Приведенный отрывок взят из письма Пастернака к В. М. Зонову, который совместно с женой нашего посла А. А. Майской, желая популяризировать русское искусство в Англии, предложил Пастернаку взять на себя организацию выставки картин русских современных художников.

Прим. Ж. Пастернак.

Крымов Н. П. — живописец-пейзажист и театральный художник. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурном отделении (1904—1907) и на живописном (1907—1911) — у Архипова, Касаткина, Серова, Пастернака. Педагог.

Пырин М. С. — живописец-жанрист, пейзажист. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

К стр. 107

Румянцевский музей был основан в Петербурге в 1781 году как собрание древних рукописей, книг, коллекций монет и

минералов, завещанных государству канцлером Н. П. Румянцевым. В 1861 году был перевезен в Москву и слит с Публичным музеем. Позже пополнился картинами из частных коллекций, книгами, собранием минералогического и этнографического кабинетов Московского университета.
Открыт в 1862 году, в помещении Пашкова дома (ныне — старое здание Библиотеки им. В. И. Ленина). К концу XIX века — крупнейший в Москве, после Третьяковской галереи, художественный музей. Славился собранием произведений А. А. Иванова. В Румянцевском музее было также значительное собрание работ западноевропейских художников. После революции художественная коллекция музея была передана в Третьяковскую галерею и Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве.

К стр. 108
Гинденбург Пауль фон — военный и политический деятель, президент Германской республики в 1925—1934 годах.
«Мне очень приятно было слышать от Вас...
Из письма к сэру Гайнду. Сэр Гайнд предложил Л. О. Пастернаку дать его литографию Бетховена для репродукции в английском музыкальном журнале.

К стр. 110
Он описан превосходно В. Катаевым...
Имеется в виду роман В. П. Катаева «Белеет парус одинокий».
По поводу письма профессору Феру.
Фер — окулист, живший в Лондоне. Весной 1945 года он успешно удалил катаракту на обоих глазах моего отца, но волнения, испытанные отцом перед операцией, трудность самой операции и простуда подорвали окончательно силы художника. Спустя месяц после возвращения из больницы домой отец тихо скончался 31 мая 1945 года.
Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 113
Воспоминания Пастернака о Серове записаны им в разные периоды. Одна запись сделана в начале 40-х годов. Она повествовательная, в ней художник ретроспективно, как бы с большого расстояния видит давно прошедшее, пытается объективно говорить о человеке дорогом и близком, стремится раскрыть истинную сущность и значение Серова.
Прим. Ж. Пастернак.
Серов А. Н. — композитор, музыковед, музыкальный критик. *Серова В. С.* — композитор, общественная деятельница. Родители художника В. А. Серова.
...это было все же в Одессе...
Автор ошибается. Семья тетки В. А. Серова А. С. Симонович, в которой воспитывалась О. Ф. Трубникова, жила в Петербурге. В конце 1880-х годов О. Ф. Трубникова и М. Я. Симонович, двоюродная сестра художника, уехали в Одессу, чтобы переменить климат, так как у обеих были слабые легкие. Девушки служили в Одессе учительницами.

К стр. 115
Эльджинские мраморы — собрание шедевров античной скульптуры в Британском музее. Названы так по имени их первоначального владельца — графа Эльджина Т. Б. Он, будучи посланником в Константинополе, путем незаконных сделок и подкупа турецких властей получил возможность вывезти из Греции, находившейся под властью турок, памятники античности, в том числе скульптуру с афинского Акрополя, с Парфенона, несколько плит с храма Бескрылой Нике (Нике аптерос) и др.

К стр. 118
Серов Г. В. — сын художника, артист, начавший свою артистическую карьеру в труппе Московского Художественного театра. После революции жил за границей, работал в кинематографе.
Кончаловский П. П. — отец художника П. П. Кончаловского, издатель.
Общество «36 художников» было организовано в 1901 году по инициативе московских художников А. М. Васнецова, С. А. Виноградова, В. В. Переплетчикова, Н. В. Досекина и других. В его состав вошли многие передвижники, а также большинство участников выставок «Мир искусства». По уставу выставки «36 художников» комплектовались без жюри.
Одновременно в среде художников возникла идея создания нового объединения, организационно сформировавшегося в 1903 году и получившего название «Союз русских художников». В него вошли виднейшие московские художники и члены общества «Мир искусства», последняя выставка которого открылась 15 февраля 1903 года. Первая выставка «Союза» открылась 21 декабря 1903 года в Москве.

К стр. 119
Архипов А. Е. — живописец, писал картины из народного быта. Член Товарищества передвижников, «Союза русских художников», академик, впоследствии народный художник республики.
Виноградов С. А. — живописец, пейзажист, жанрист. Выставлялся на выставках Товарищества передвижников, «Мира искусства», член «Союза русских художников».
Менелик (*Менелик II*) — император Эфиопии.

К стр. 120
...изобразил его на групповой картине...
Интересно, что О. В. Серова, дочь художника, в своих воспоминаниях об отце, говорит следующее: «...из всего существующего больше всего папа похож, с моей точки зрения, на небольшой картине Л. О. Пастернака «Заседание в Школе живописи»... немного слишком выступает лоб, но в общем очень верно передана и папина поза и его профиль».
О. Серова. «Воспоминания о моем отце». М.—Л., «Искусство», 1947, стр. 77.
Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 121
Мамонтов С. И. — промышленник и финансовый деятель. Владелец подмосковного имения Абрамцево, ставшего в 1870-х—1890-х годах значительным центром русской художественной жизни. Меценат, занимался скульптурой, музыкой и пением. Основатель прославившейся Частной оперы в Москве.
Дягилев С. П. — театральный и художественный деятель. Один из инициаторов создания художественного объединения «Мир искусства» и редактор журнала под тем же названием. Организатор художественных выставок в Петербурге и «сезонов» русской оперы и балета в Париже и Лондоне.

К стр. 122
Из его «открытого письма»...
См. прим. к стр. 65
...он решительно отличался от передвижников, к которым одно время принадлежал...
Серов участвовал в выставках Товарищества передвижников с 1890 года, сначала как экспонент, а с 1894 года — как член объединения. С момента образования «Мира искусства» он постоянно выставлял там свои произведения.

К стр. 124
Еще меньше, конечно, подходил он к изысканному «эстетскому» кругу «бердслеевского покроя» на Неве...
Пастернак имеет в виду увлечение мирискусников работами Бердслея и их активную пропаганду в журнале.
Бердслей О. — английский график, один из основоположников стиля «модерн». Тематика и стилистические особенности творчества Бердслея оказали сильное влияние на европейскую и русскую графику начала XX века.

К стр. 126
Я был на посмертной его выставке...
Пастернак имеет в виду посмертную выставку В. А. Серова, открытую в январе 1914 года в Петербурге, а в феврале того же года — в Москве, которая позволила собрать воедино оставленное художником наследие, представив его творчество во всей полноте.

К стр. 128
С первых же его портретов — Веруши и Маши...
Имеются в виду «Девочка с персиками», 1887 год, и «Девушка, освещенная солнцем», 1888 год.

К стр. 129
...в музее Александра III — ныне Государственный Русский музей (Ленинград).

К стр. 130
...разрешал себе... даже издевательство над моделью...
Подобные взгляды на портретную живопись Серова довольно распространены в искусствоведческой литературе и воспоминаниях современников. Однако впечатление «издевки» могло возникнуть у зрителей из-за глубокого проникновения художника во внутренний мир изображаемого, тонкой психологичности его портретов, раскрывающих характер людей с неожиданной даже подчас для близких стороны. Интересно отметить, что модели Серова, за редким исключением, высоко ценили его работы.
...портреты больдини-англадовского типа...
Англада-и-Камараса Э. — испанский художник, известный своими полотнами с изображением национальных танцев.
Больдини Д. — итальянский живописец, в начале творческого пути принадлежавший к реалистической школе «маккьяйоли», т. е. работающих пятном. В дальнейшем Больдини прославился как мастер-виртуоз салонного портрета, работал во всех европейских столицах и имел особенный успех в аристократических кругах Лондона. Пейзажист и жанрист.

К стр. 131
Внешне Серов стоял как бы во главе кружка и журнала «Мир искусства»...
Серов принимал горячее участие в деятельности общества «Мир искусства» с момента его основания. Несмотря на замкнутый характер, он был дружески близок со многими членами общества, экспонировал свои работы на выставках объединения, хлопотал о денежной субсидии журналу и т. д. Особенно высоко ценил Серов организаторские способности, неутомимую энергию и целеустремленность Дягилева. Серов считал, что во многом деятельность журнала и выставок «Мир искусства» обязаны его деловым качествам. В то же время среди мирискусников и близких к ним художественных кругов авторитет Серова как художника и человека был чрезвычайно высок: «...В сущности, Серов был единственным нашим арбитром, перед которым преклонялись и мы, художники, и наш «заправила» Сережа (Дягилев — *Н. П.*)», — писал А. Н. Бенуа. (А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XVI, (апрель), стр. 120).
Нурок А. П. — литератор, библиограф и библиофил. Музыкант-дилетант, один из организаторов «Вечеров современной музыки» в Петербурге. Сотрудничал в журнале «Мир искусства», редактируя разделы о музыке, принимал участие в составлении раздела «хроники».
Маковский С. К. — поэт, художественный критик. Издатель, редактор и сотрудник журналов «Аполлон», «Русская икона». Сын художника К. Е. Маковского. После революции 1917 года эмигрировал.

К стр. 133
К воспоминаниям отца можно отнести его приводимые ниже записи, сделанные непосредственно после смерти Серова. По содержанию и характеру они отличаются от остальных материалов о В. А. Серове, их можно было бы назвать первым эскизом некролога, но отец был слишком чужд составлению любого некролога и особенно человеку, ему близкому. Очевидно, записи были первой попыткой для самого себя осмыслить и судьбу Серова, и трагичность утраты.
Прим. Ж. Пастернак.
«Еще не могу в себя прийти от вчерашнего удара, не могу еще разобраться — растерянно гляжу вокруг, ничего не видя, не понимая. Зачем эта ранняя смерть? Он, такой еще молодой, в полной славе, в расцвете своем! Да, он жаловался на усталость... Отчего так устало его сердце и не выдержало? Отчего так все надоело и опротивело ему? Неужели в окружающей нас жизни, в серой мгле северного пейзажа нашего заключено то, что так быстро свело к роковому концу? Какая вокруг печаль и безысходная тоска! Нужно быть очень сильным — художнику, чутко, тонко и остро чувствующему, остро воспринимающему жизнь; таким художником, не безучастным к окружающему его — был Серов; но он никогда не был ни сильным, ни здоровым человеком. Близкий товарищ целой жизни, я ощутил этот удар особенно остро.

*

Я бежал в дом его, чтобы скорее узнать правду,.. а приближаясь, я замедлял шаги, чтобы отдалить боль правды. Я поднимался по знакомой лестнице с замиранием сердца. Я все еще себя обманывал, что слухи могут быть неверными: ведь всего несколько дней назад я видел его в моем классе в Училище. Нет, не может быть, не может быть! Смерть Серова!..

*

Прошел который уж день, но я все еще не в силах свыкнуться с тем, что Серова нет с нами. Разум не мирится с жестокой этой непостижимостью...
Для всей России смерть Серова будет так ощутима! Утешаю себя — на секунду, — что конец избавил его от страданий, от житейских драм; но, как в тот день, когда оглушила, как резким и сухим ударом грома, весть о смерти Серова, так и сейчас возвращается жестокая и неутомимая боль: Серова уже нет.

*

Какой печальный год, скорбный год! Между началом прошлого ноября и не законченным еще этим годом смерть унесла трех великих художников! Самородных, различных, несходных художников: художника слова, великого русского писателя — Толстого, художника истории нашей — Ключевского и вот теперь — художника живописи, Серова! Терять их тяжело всем, всей стране, но как же тяжело это тем, кто их знал лично, тем, кому они были близки.
Возможно, несоразмеримых величин, несходных жизней, они были людьми разных областей человеческого духа, но было и общее у них троих: напряженное, упорное и острое углубление в самую суть вещей, в истину; стремление извлечь оттуда драгоценнейшее сокровище — художественную правду в самых характерных ее проявлениях.
Три таких смерти в один год!

*

...Как страшно было, когда я переступил порог его комнаты, где все молчало великим молчанием. И как много говорило выражение лица его, освобожденного от страданий. А более всего говорило молчание мольберта с отставленным и готовым к продолжению, начатым эскизом нового портрета! Нет, никогда, никогда более не коснется его, не пройдет по нему рука великого мастера, оставившего всех нас.
...Входят посторонние... подходят к столу, что-то записывают... берут, не спрашиваясь, его карандаш, что-то им пишут.
...Молчат его альбомы, его краски молчат, его кисти на подоконнике. Все тут молчит. Его уже нет! Но его работы будут продолжать жизнь его, они ведь бессмертны; а в нас — воспоминания! Как тяжело, как таинственно молчание.

*

Когда ровно год назад, растерянный, ошеломленный я вошел в его комнату, то был поражен дивным выражением лица, какого я никогда не замечал у него ранее. Он лежал еще не в гробу, на своей постели, как живой. Его лицо! Это не было тем обычным отпечатком смерти, от которого хорошеет лицо; это было для Серова необычным выраженьем отрешенного покоя, ласковой улыбкой радости, доброты... словно он впервые вкусил счастье облегчения и отдыха. Я почувствовал, что внезапно понял то, что ранее смутно рисовалось, как черта его жизни... Для меня лично это прекрасное выражение навсегда врезалось в

память; оно было подтверждением, что смерть освободила его от пут многострадального существования...
Я точно сразу прозрел... эта улыбка облегчения была как бы заключительным и полным значенья отражением пройденного пути. Да, предо мной лежал человек, впервые вкусивший блаженство и сладость обретенного отдохновения и освобождения».

Мои встречи
Текст этого раздела составлен из многочисленных записей и заметок Пастернака разных лет, о встречах художника с представителями культуры, науки и искусства его времени. Они имеются почти во всех альбомчиках и тетрадках, различаясь характером и содержанием. Я старалась по возможности составить из них подобие цельного повествования, внеся сюда также и материалы, обработанные самим отцом, и опубликованные на немецком языке в монографии о его творчестве, изданной в 1932 году (напр. встречи его с Р.-М. Рильке или с Л. Коринтом).
Прим. Ж. Пастернак.
Изаи Э. — бельгийский скрипач, композитор и дирижер.

К стр. 136
Кузнецова-Бенуа М. Н. — певица (сопрано), солистка Мариинского театра. С 1918 года жила во Франции. Артистка парижской «Гранд-Опера».

К стр. 137
Похитонов И. П. — живописец, работал, преимущественно, как пейзажист. Учился в Париже. С 1876 года жил во Франции и Бельгии, в 1903—1905 годах — в Белоруссии, в 1913—1919 — на Украине. Член Товарищества передвижников.
Размарицин (*Розмарицын*) *А. П.* — живописец-жанрист, участник выставок Товарищества передвижников.
Костанди К. К. — живописец, жанрист, пейзажист, портретист, член Товарищества передвижных художественных выставок, академик, один из организаторов Товарищества южнорусских художников в Одессе, преподавал в Одесской школе живописи.
Ондричек Ф. — чешский скрипач и композитор. Профессор Пражской консерватории. Не раз гастролировал в России.

К стр. 138
Эйкман Г. — немецкий живописец и гравер. В 1903 году основал в Берлине школу-ателье. Работал как жанрист, как гравер отдавал предпочтение религиозным сюжетам и портрету.

К стр. 140
Иванов С. В. — исторический живописец и жанрист. Член Товарищества передвижников, «Союза русских художников». Педагог. В 1900 году возглавил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества офортную мастерскую.

К стр. 141
...Л. Гуревич; она тогда была редактором... журнала «Современник».
Гуревич Л. Я. — писательница, переводчица и театральный критик. Литературную работу начала в 1888 году. Гуревич редактировала «Северный вестник», а не «Современник», как пишет Л. О. Пастернак, сотрудничала в «Жизни», «Образовании», «Современном мире», «Русской мысли» и «Русских ведомостях».

К стр. 143
Кившенко А. Д. — живописец, акварелист и рисовальщик, писал бытовые, охотничьи и батальные сцены. Академик, профессор-руководитель батальной мастерской в Академии художеств. С 1880 года жил и работал в Дюссельдорфе, Мюнхене, Париже.
Каразин Н. Н. — живописец-баталист, рисовальщик, акварелист и писатель. Работал преимущественно в области иллюстрации.

К стр. 144
...имя Федорова... прославилось по всей России...
Федоров Н. Ф. — библиотекарь, сотрудник читального зала и каталога библиотеки Румянцевского музея. По-видимому, Пастернак имеет в виду его труд: «Философия общего дела. Статьи, мысли и письма». Москва — Верный, 1906—1913 гг.
...этюд к... групповому портрету Толстого, Соловьева и Федорова.
Имеется в виду Соловьев В. С. — философ-идеалист, богослов, публицист и поэт.
...для обсуждения издания нового сатирического журнала по типу мюнхенского «Симплициссимуса»...
«Симплициссимус» — еженедельный сатирический журнал, основанный художником Т. Т. Гейне в 1896 году.
По-видимому, автор имеет в виду журнал политической сатиры «Жупел». Намерение издать журнал возникло в художественных кругах, близких к «Миру искусства», ранней весной 1905 года, «...после поражения в Маньчжурии, после 9 января, после внутренних событий в России», — как вспоминал Е. Е. Лансере (см. «Искусство», 1935, № 6, стр. 40). Первый номер «Жупела» вышел 2 декабря 1905 года. Третий и последний номер журнала появился около 15 января 1906 года, был арестован, конфискован и прекращен. Сменившая «Жупел» «Адская почта» издавалась в 1906 году.

К стр. 146
Рильке Р.-М. — австрийский поэт-неоромантик и символист. Поэзия Рильке проникнута мистицизмом и отличается изысканностью формы. 1899—1900-е годы провел в России. Впервые посетил Л. Н. Толстого в апреле 1899 года.
Андреас-Саломе Лу — немецкая писательница, дочь русского генерала. Образование получила в Цюрихе. Писала о женских типах в произведениях Ибсена, о философии Ницше, участвовала в немецких журналах и в «Северном вестнике», написала книгу «Reiner Maria Rilke», Leipzig, Insel — Verlag, 1928.
Андреас Ф. К. — профессор Геттингенского университета, ориенталист.

К стр. 148
Вестгоф-Рильке К. — жена поэта Рильке, скульптор и художница. Училась в Германии и Англии. Была ученицей О. Родена (1900). В 1903—1904 году совершенствовала свое мастерство в Риме.

К стр. 150
В ответ я получил длинное письмо от него...
В архивах семьи Пастернак писем Рильке нет. Вероятно, художник, находясь в Германии, передал их родственникам Рильке.
Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 151
Мои модели
Воспоминания Пастернака о людях, с которых он писал либо заказные, либо «для себя» и «для будущего» свободные портреты, были им самим объединены под рубрикой «Мои модели». Естественно, что этот «список моделей» — далеко не полный каталог портретов, писанных отцом.
Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 152
Ключевский В. О. — историк, академик, собиратель документов по истории России XVI—XVIII вв. Профессор Московского университета.
Кропоткин П. А. — теоретик анархизма, географ, исследователь Восточной Азии.
Крэг Э. Г. — английский театральный деятель, режиссер, актер, художник и теоретик театра. В России на сцене Московского Художественного театра подготавливал постановку «Гамлета», добиваясь ритмического единства звука, движения, цвета.
Юшкевич С. С. — русский писатель демократического направления. Сотрудничал в сб. «Знание». После революции 1905 года в его творчестве усилились мотивы индивидуа-

лизма и пессимизма. В 1920-х годах эмигрировал за границу. Пастернак познакомился с Юшкевичем летом 1911 года на даче под Одессой. Там же был сделан карандашный портрет Юшкевича.

Бузони Ф. — итальянский пианист, дирижер, композитор и музыкальный критик. В 1890—1891 годах состоял профессором Московской консерватории. С 1920 года руководил классом композиции при Академии искусств в Берлине.

Фришман Давид бен Саул — еврейский писатель и журналист. Известен также как фельетонист, критик, переводчик, в частности, стихотворений Г. Гейне и библейской поэзии.

Шестов Л. И. — литературный критик. Известны его работы о Ф. Достоевском и Л. Толстом, где их творчество рассматривается с точки зрения религиозно-философской. В 1920-е годы уехал за границу.

Мэнн — приор ордена доминиканцев. Философ, теолог.

Угримов А. И. — профессор Тимирязевской сельскохозяйственной академии в Москве. Близкий друг семьи Пастернак.

Бялик Х. Н. — еврейский поэт, переводчик, писатель. В поэзии Бялика — лирические, пейзажные, любовные циклы. В прозе он последователь критического реализма, мастер бытовых картин и психологических зарисовок. В 1920 году Бялик, уроженец Волыни, уехал за границу.

Эльман М. С. — скрипач, с 1908 года живет в США.

Мечников И. И. — ученый-зоолог. Профессор Новороссийского университета. Большую часть жизни прожил в Париже, работал в Пастеровском институте.

Протопопов С. А. — гласный городской думы, старшина московского купеческого сословия.

Лопатин Г. А. — революционер-народник. Находясь за границей, познакомился с Марксом и Энгельсом. Переводил часть 1-го тома «Капитала». Шлиссельбургский узник, освобожденный из пожизненного заключения революцией 1905 года.

Гофман И. К. — польский пианист и композитор, ученик А. Рубинштейна. С 1898 года жил в США.

Ремизов А. М. — писатель-символист, драматург. С 1921 года жил за границей.

Чупров А. И. — экономист-статистик, публицист. Профессор Московского университета, руководитель газеты «Русские ведомости». После выхода в отставку большей частью жил за границей.

К стр. 158

Тучков П. А. — земский деятель, помещик Верейского уезда.

К стр. 160

...я у него в номере сделал эскиз, а потом и автолитографию «За репетицией».

Как сообщает Ж. Л. Пастернак, художник сделал небольшое число оттисков (вряд ли больше десяти) этой автолитографии. Он больше не печатал ее, так как решил многое в ней изменить. Но, к сожалению, больше к ней не возвращался. Шаляпин уехал, этими пробными оттисками дело и закончилось.

К стр. 161

Геннерт А. И. — председатель правления Московского частного коммерческого банка, гласный Московской городской думы, гласный московского губернского земского собрания.

К стр. 162

Эттингер П. Д. — искусствовед и коллекционер.

«*Сецессион*» (Sezession) — название ряда художественных объединений конца XIX—начала XX века, противопоставлявших себя официальному, академическому искусству. Речь идет о Берлинском «Сецессионе», основанном в 1899 году М. Либерманом. Раскол его произошел в 1906 году. Он разделился на «Свободный Сецессион», во главе которого остался М. Либерман, и «Новый Берлинский Сецессион», руководителем которого стал Л. Коринт.

К стр. 166

...как это однажды было с Ренуаром»

Название картины Ренуара, о которой упоминает Пастернак, не установлено.

К стр. 169

Встречи с Л. Н. Толстым.

На основании не раз высказанных Л. О. Пастернаком пожеланий, его встречи с Л. Н. Толстым вынесены в обособленный раздел. Автор мыслил эти записи как материал, им самим отработанный для специального опубликования в виде самостоятельной книги «Воспоминания о Л. Н. Толстом».

Прим. Ж. Пастернак.

Л. Н. Толстой имел немало друзей среди русских художников: И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, И. Е. Репин бывали в Ясной Поляне, переписывались с Толстым, оставили свои воспоминания о встречах с великим писателем. К друзьям и почитателям Толстого принадлежал также Л. О. Пастернак.

Молодой художник был представлен Толстому в 1893 году, на Передвижной выставке в Москве. Тогда же Толстой пригласил Пастернака в Хамовники (так назывался московский дом Толстого, расположенный в Долгохамовническом переулке).

Осенью 1898 года Т. Л. Толстая передала Пастернаку приглашение Толстого приехать в Ясную Поляну для переговоров об иллюстрировании «Воскресения». В ноябре того же года Пастернак привез в Ясную Поляну первые эскизы рисунков, которые Толстой нашел прекрасными.

Пастернак гостил в Ясной Поляне в 1901, 1903 и 1909 годах, делал там зарисовки Толстого и членов его семьи. На основе этих зарисовок он создал серию портретов Толстого.

7 ноября 1910 года, получив известие о смерти Толстого, Пастернак вместе с сыном Борисом приехал в Астапово. Он сделал последний рисунок с Толстого — «На смертном одре».

Воспоминания Л. О. Пастернака о встречах с Толстым неоднократно публиковались в отрывках. См.: Л. О. Пастернак. Как создавалось «Воскресение». Публ. Н. Н. Гусева. «Литературное наследство», № 37—38, т. II, М., 1939; то же — в кн.: «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. II, ГИХЛ, М., 1960; «Мои встречи с Толстым». Отрывок. Публ. Э. Г. Бабаева. — «Литературная Россия», 19 ноября 1964 ;«Две встречи с Толстым». Публ. Э. Г. Бабаева. — «Учительская газета», 19 января 1965 г.; «Мои встречи с Толстым». Публ. Э. Г. Бабаева. В кн. «Яснополянский сборник», Тула, 1968.

О поездке Пастернака в Астапово см.: Б. Пастернак. Люди и положения. — «Новый мир», 1967, № 1.

В Государственном музее Л. Н. Толстого хранится большая коллекция картин и рисунков Л. О. Пастернака: 28 портретов Л. Н. Толстого, 8 портретов членов семьи Толстого и близких ему лиц, 5 иллюстраций к «Войне и миру», 44 иллюстрации к «Воскресению», 6 иллюстраций к рассказу «Чем люди живы».

К стр. 171

...друг Льва Николаевича, Н. Н. Ге...

Ге Н. Н. — художник, близкий друг и последователь Толстого.

Во время своего недолгого пребывания в Риме (1861 г.) Толстой сошелся с кружком русских художников, в числе которых был молодой Н. Н. Ге.

Знакомство возобновилось в 1882 году, когда Н. Н. Ге отправился к Л. Н. Толстому в Москву после прочтения статьи «О переписи», произведшей на него сильное впечатление.

С тех пор Н. Н. Ге — частый гость Хамовнического дома и Ясной Поляны.

Толстой очень любил Н. Н. Ге, видел в нем единомышленника, читал ему свои произведения, переписывался с ним. С большим сочувствием Толстой относился к творчеству Н. Н. Ге, особенно интересовался судьбой его картины «Что есть истина?».

Зимой 1884 года Н. Н. Ге написал портрет Толстого за работой в кабинете Хамовнического дома, в 1886 году иллюстрировал рассказ «Чем люди живы».

Подробно об отношениях Толстого и Ге см.: «Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка». М. — Л., 1930, стр. 495

К стр. 173

Вот небольшой рисунок: Толстой на выставке...

Л. О. Пастернак вспоминает о своем рисунке «Л. Н. Толстой на выставке Товарищества передвижников» (1893, б., кар.). На рисунке рукой Пастернака написано: в верхнем углу — «Первая встреча», внизу — «На передвижной выставке до открытия» и «5 апреля 1893»).

Нам предстояло выбрать четыре темы...

В альбоме иллюстраций к «Войне и миру», изданном журналом «Север» (1895), воспроизведены 4 иллюстрации Л. О. Пастернака к роману: «Наполеон и Лаврушка», «Первый бал Наташи», «Встреча Наташи и кн. Андрея в Мытищах», «Расстрел поджигателей».

К стр. 174

После глубокого душевного кризиса. ..

Состояние глубокого духовного кризиса совпало с переездом Толстого из Ясной Поляны в Москву в начале 80-х годов. Социальные противоречия большого капиталистического города потрясли Толстого, обострили в нем сознание того, что дальше так жить нельзя. В сознании Толстого совершился важный переворот. Об этом он написал в «Исповеди» (1882): «Я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь, а только подобие жизни; что условия избытка, в которых мы живем, лишают нас возможности понимать жизнь, и что для того, чтобы понять жизнь, я должен понять жизнь не нас, паразитов жизни, а жизнь простого трудового народа, того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей».

(Полное собр. соч., том 23, стр. 47).

С этого времени Толстой всецело переходит на сторону народа, становится выразителем его настроений и чаяний.

...устраивалась очередная выставка передвижников.

Речь идет о XXI выставке Товарищества передвижников, открывшейся в Москве 29 марта 1893 года.

К стр. 175

«Что такое искусство»

Над статьей об искусстве Толстой работал с 1893 года. Работа увлекала его все больше и больше, и т. к. тема была очень важной, писатель приступил в начале 1897 года к созданию большого сочинения, получившего впоследствии название трактата «Что такое искусство».

В этом сочинении Толстой подверг критике буржуазные эстетические теории «чистого искусства»; он изложил свои взгляды на цель и назначение искусства, утверждая идею всенародного искусства, служащего высоким нравственно-религиозным идеалам. Самая главная цель искусства, по мысли Толстого, — служение единению людей.

Впервые трактат «Что такое искусство» был напечатан в журнале «Вопросы философии и психологии», в № 5 за 1897 год и № 1 за 1898 год. Первое отдельное издание — «Посредник», М., 1898.

К стр. 176

...рассказал ему об иллюстрациях...

Иллюстрации Пастернака были опубликованы в издании «Альбом акварелей к роману графа Л. Н. Толстого «Война и мир». СПб., 1893. В этом же издании были помещены работы И. Е. Репина, Н. Н. Каразина, А. Д. Кившенко.

К стр. 178

Фет А. А. — поэт, друг Л. Н. Толстого.

В течение четверти века, с конца 50-х до начала 80-х годов, Толстой и Фет были в дружеских отношениях. Сохранилась их обширная переписка, в которой отражены размышления Толстого в период работы над романом «Война и мир», мысли об искусстве, философии, поэзии. Не только первоклассный лирический поэт, но и тонкий ценитель искусства, Фет был среди тех немногих современников Толстого, кто сразу понял глубину замысла и истинное значение романа «Анна Каренина».

Толстой со вниманием прислушивался к суждениям своего друга об искусстве. Не случайно в беседе с Пастернаком Толстой вспомнил слова Фета о портрете.

К стр. 179

Тут бывали и выдающиеся артисты Москвы...

В московском доме Л. Толстого за двадцать без малого лет побывали многие выдающиеся деятели науки, литературы, искусства: профессора М. М. Ковалевский, И. И. Янжул, П. В. Преображенский; писатели: А. П. Чехов, В. Г. Короленко, Н. С. Лесков; художники И. Е. Репин, Г. Г. Мясоедов и многие другие. Здесь играли А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, пел Ф. И. Шаляпин. О вечерах в доме Толстого писали в своих воспоминаниях многие, кому посчастливилось на них побывать.

См.: В. Ф. Лазурский. Дневник. В кн.: «Литературное наследство», № 37—38, т. II. М., 1939.

М. Ф. Мейендорф. Страничка воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом. В кн.: «Толстой в воспоминаниях современников», т. II. М., 1960.

Н. Н. Иванов. У Л. Н. Толстого в Москве в 1886 году. В кн.: «Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., 1960.

К стр. 181

...он словно только со стороны наблюдает их.

Высказывание Толстого о том, что настоящий художник создает таких героев, которые начинают действовать как бы независимо от его воли, встречается неоднократно в мемуарах о Толстом. Старший сын Толстого Сергей Львович вспоминал в «Очерках былого» (М., 1949):

«Он говорил, что иногда действующие лица у писателя поступают неожиданно для него самого. Как пример, он приводил слова Пушкина... «Какова моя Татьяна, какую штуку выкинула! Отказала Онегину!»

К стр. 182

Кони А. Ф. — судебный деятель и литератор.

Кони приехал в Ясную Поляну летом 1887 года по приглашению А. М. Кузминского, жившего там со своей семьей. Во время чая произошло знакомство Кони с Толстым, впоследствии живо описанное в «Воспоминаниях» А. Ф. Кони. Тогда же Кони сообщил Толстому случай из своей судебной практики о погубленной девушке Розалии и ее раскаявшемся соблазнителе из дворянского круга. Рассказ этот лег в основу сюжета произведения, которое Толстой первоначально назвал «Коневской повестью»; в процессе работы повесть разрослась в роман «Воскресение» (1889—1899).

Об отношениях Кони и Толстого см.: А. Ф. Кони. Воспоминания о писателях. Лениздат, 1965.

К стр. 183

Бирюков П. И. — друг и единомышленник Толстого.

Познакомился с Толстым в 1884 году, когда организовалось народное издательство «Посредник». Бирюков стал одним из активных деятелей этого издательства. В 1892 году вместе с Толстым ездил в Рязанскую губернию для оказания помощи голодающим крестьянам.

По просьбе Бирюкова в 1903 году Толстой написал свои «Воспоминания». В начале 900-х годов Бирюков начал работу над 4-томной «Биографией Л. Н. Толстого». 1-е издание появилось в 1906 году. (Издательство «Посредник»).

Это был отрывок из рассказа...

Пастернак слушал чтение неоконченного рассказа «Кто прав?», над которым Толстой работал в марте-ноябре 1895 года.

Рассказ впервые появился в печати после смерти Толстого. Издательство «Посредник», 1911.

Содержание отрывка Пастернак в целом передал верно, с одной лишь маленькой неточностью: в рассказе упоминается не «великий князь», а «важный князь».

Шмидт М. А. — последовательница Толстого.

После знакомства с Толстым и его учением (1884) она оставила должность классной дамы в Московском Николаевском училище и поселилась в деревне Овсянниково, где

жила крестьянским трудом. Толстой переписывался с М. А. Шмидт, часто навещал ее в Овсянникове.
О М. А. Шмидт см.: Т. Л. Сухотина. Друзья и гости Ясной Поляны. М., 1923.

К стр. 184
Захарьин Г. А. — русский клиницист, основоположник так называемой московской клинической школы.
Цингер А. В. — профессор физики, близкий знакомый Толстых.
...вся затея оказалась из ряда вон остроумной...
Святочный маскарад, о котором упоминает Пастернак, был устроен в Хамовническом доме Татьяной Львовной и ее друзьями 1 января 1894 г. См.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, т. II. М., 1960.
Об этом маскараде писали в своих воспоминаниях его участники В. М. Лопатин и А. В. Цингер.
См.: В. М. Лопатин. Из театральных воспоминаний. В кн.: «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., 1960.
А. В. Цингер. У Толстых. В кн.: Международный толстовский альманах. М., 1909.

К стр. 187
...решился... уступить свою повесть... французскому журналу «Illustration».
Одновременно с печатанием в «Ниве» роман Толстого «Воскресение» должен был появиться за границей в переводах на английский, немецкий и французский языки. Предполагалось, что во Франции перевод «Воскресения» будет впервые опубликован в журнале «Illustration». По этому поводу Толстой писал В. Г. Черткову:
«В Французскую иллюстрацию я согласен отдать... и пишу нынче редактору «Illustration», что я поручаю Вам с ним кончить дело, а что иллюстрации взялся делать Пастернак — наш лучший иллюстратор». (Полн. собр. соч., т. 88, стр. 130).
Однако наладить печатание «Воскресения» в журнале не удалось, и первая публикация французского перевода появилась в газете «Illustration» в 1899 г.

К стр. 188
...невольно вспоминаю мнение Ромен Роллана...
В юности Роллан испытал сильное воздействие идей Толстого. Учеником «Эколь нормаль» он прочел «Войну и мир» и был, по его словам, «побежден этим произведением». Написал Толстому одно за другим два письма, в которых он спрашивал об искусстве, истине, самопожертвовании (1887). Толстой ответил 3 октября 1887 года — это единственное письмо Толстого к Роллану.
Роллан опубликовал ряд статей о Толстом и книгу «Жизнь Толстого» (1911), в которой он назвал «Воскресение» духовным завещанием Толстого.
Подробно см.: Т. Л. Мотылева. Творчество Ромена Роллана. М., Гослитиздат, 1959.

К стр. 189
...Толстой решил на этот раз отступить от своего принципа последних лет (не брать гонорара)...
16 сентября 1891 г. Толстой направил редакторам газет «Русские ведомости» и «Новое время» письмо с отказом от права литературной собственности. Толстой писал: «Предоставляю всем желающим право безвозмездно издавать в России и за границей, по-русски и в переводах, а равно и ставить на сценах все те из моих произведений, которые были написаны мною с 1881 года...».
(Полн. собр. соч., т. 66, стр. 47).
Письмо было напечатано в № 523 «Русских ведомостей» и № 5588 «Нового времени». Затем оно перепечатывалось во многих газетах.

К стр. 190
Грюнберг Ю. О. — управляющий петербургской конторой журнала «Нива». Близкий знакомый семьи Серовых. Родился в Венгрии, в России жил с 1875 года.
Маркс А. Ф. — издатель и книгопродавец, владелец популярнейшего в дореволюционной России журнала «Нива».

К стр. 198
Трубецкой П. П. — скульптор.
Родился в Италии, в годы ученичества посещал мастерские миланских скульпторов, в конце 80-х годов начал выставлять на выставках Италии и Франции свои произведения. Приехал в Россию в 1897 году, работал в Москве. Весной 1898 года познакомился с Толстым, лепил в Хамовниках бюст писателя. В следующем году Трубецкой работал над двумя статуэтками Толстого. Одна из них — «Толстой на лошади» — получила «Grand prix» на Всемирной выставке в Париже (1900). Позировать для этой статуэтки Толстой ездил в мастерскую скульптора у Мясницких ворот. Трубецкой приезжал в Ясную Поляну в 1899, 1903, 1910 годах. Во время своих посещений не только лепил, но и рисовал Толстого (рисунки П. П. Трубецкого хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого).
Толстой очень ценил оригинальный талант Трубецкого, называл его «самобытно умным человеком». (Полн. собр. соч., т. 58, стр. 59).
Об отношениях Толстого и Трубецкого подробно см: Л. Щербухина. Скульптор П. Трубецкой и Лев Толстой.— «Искусство», 1967, № 9.

К стр. 199
...выпустить серию этих произведений с моими иллюстрациями, назвав ее «Пастернаковским изданием».
В 1901 году в Англии, в издательстве «Свободное слово», был издан «Альбом художественных иллюстраций Л. О. Пастернака к роману Л. Н. Толстого «Воскресение», в котором были воспроизведены все 33 работы художника.

К стр. 200
Булгаков В. Ф. — литератор и музейный деятель. В 1910 году — секретарь Л. Н. Толстого. В 1916—1923 годах — помощник хранителя и заведующий музеем Л. Н. Толстого в Москве. В 1923—1948 годах — жил в Чехословакии, где основал в Збраслове русский культурно-исторический музей. С 1948 года — научный сотрудник, а затем — хранитель Дома-музея Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Автор ряда исследований о Толстом.
...взял его себе на память.
Карандашный рисунок Толстого, изображающий голову Л. О. Пастернака и профиль, помечен датой «8 октября 1898 г.». Внизу подпись Пастернака.
Рисунок хранится в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого.

К стр. 204
...эти репродукции... находятся в Толстовском музее...
Где находятся в настоящее время репродукции с иллюстраций Пастернака к «Воскресению» с отметками Толстого, показанные на Толстовской выставке 1911 года в Историческом музее, — неизвестно.
Об этой неточности в воспоминаниях Пастернака писал Н. Н. Гусев. См.: Литературное наследство, № 37—38, М., 1939, стр. 510.

К стр. 206
Люксембургский музей — картинная галерея в Париже, в здании одноименного дворца, основанная в 1750 году; с 1818 года стала хранилищем произведений художников нового времени. С 1939 года его функции переданы Музею современного искусства.
Этот рисунок ..., вероятно, находится в Толстовском музее.
Упоминаемый Пастернаком рисунок «с двумя Толстыми», подаренный им С. А. Толстой, находится в Ясной Поляне.

К стр. 207
...я увидел... что «парижанин» этот...
Скульптор, приехавший в Ясную Поляну одновременно с Пастернаком, — Н. Л. Аронсон. В середине июля 1901 года он лепил в Ясной Поляне бюст Толстого. См.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, т. II. М., 1960.

К стр. 208

...вот перечень их...

Пастернак сделал в 1904 году к рассказу «Чем люди живы» шесть рисунков: «Деревня», «Встреча Семена с Михайлой», «Михайло с Семеном и его женой», «Женщина с двумя девочками», «Семен снимает мерку с ноги у барина», «Михайло».

Рисунки были воспроизведены в отдельном издании рассказа «Чем люди живы». Издание Петербургского общества грамотности, б/г.

Все перечисленные выше иллюстрации хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого.

К стр. 210

... у окна сидел С-в...

Имеется в виду В. В. Стасов.

С В. В. Стасовым Толстой познакомился в 1878 году в Публичной библиотеке в Петербурге, где тот заведовал художественным отделом. Стасов преклонялся перед Толстым-художником, но к религиозно-философским взглядам писателя он относился критически. Стасов переписывался с Толстым, бывал в Хамовническом доме, гостил в Ясной Поляне.

Толстой обращался к Стасову за содействием в получении книг по истории искусства для работы над трактатом «Что такое искусство», а также книг по истории народов Кавказа, документов об эпохе Николая I.

Стасов в своих критических статьях об искусстве во многом следовал Чернышевскому, с диссертацией которого «Эстетические отношения искусства к действительности» он познакомил Толстого. Лев Николаевич охотно подчеркивал сходство своих взглядов на искусство со взглядами Стасова. В. Ф. Лазурский приводит слова Толстого о Стасове: «Это тоже мои взгляды, выраженные резко, грубо, но по существу согласен».

(Литературное наследство, № 37—38, М., 1939, стр. 455). Подробно о Стасове и Толстом см.: Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. Л., 1929.

Григорович Д. В. — писатель, художественный критик, секретарь петербургского Общества поощрения художеств.

К стр. 211

... встречу и проводы величайшего... писателя...

Осенью 1909 года Толстой гостил у В. Г. Черткова в Крекшине, имении Пашковых в Московской губернии. 18 сентября он возвратился из Крекшина в Москву, а на следующий день уезжал в Ясную Поляну. На Курском вокзале провожать великого писателя собралась огромная толпа. Это был последний приезд Толстого в Москву.

О проводах Толстого на Курском вокзале 19 сентября 1909 года см.: А. П. Сергеенко. Проводы. В кн.: «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». Гослитиздат, т. 2. М., 1955.

К стр. 215

...составляли и подписывали «бумагу» нашу...

См. прим. к стр. 54.

Интересно сравнить слова Пастернака с отрывком из письма Е. Д. Поленовой к М. В. Якунчиковой (1890 г.):

«У нас здесь в художественном мире произошло много событий, довольно знаменательных для будущего. Давно уже назревает недовольство молодых художников на узость тех требований, которые передвижники... предъявляют... И вот между здешней молодежью зародилась мысль... объявить, что есть художники, которые... не желают подчиняться условной рутине, передвижниками установленной... В настоящее время собираются подписи... многие отказались подписаться... На нашей стороне оказалось все-таки много талантливых имен, например, Серов, Коровин, Левитан, Архипов, Пастернак. А из отказавшихся назову — Остроухова, Нестерова, Светославского, нескольких одесситов и петербуржцев... Было говорено и об составлении отдельного общества. Но это еще рано, да и сил и времени много уйдет...»

Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов и Е. В. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 455—456.

... братья Коровины...

Имеются в виду К. А. Коровин и его брат С. А. Коровин, живописец-жанрист и иллюстратор. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1876—1886 гг.). Преподавал в нем с 1888 по 1907 год.

...Бенуа были известны как скульпторы, архитекторы. Также и Лансере.

В семье Бенуа: Н. Л. Бенуа — архитектор, академик, профессор и председатель Петербургского общества архитекторов. Сыновья — Леонтий Николаевич — архитектор, профессор Академии художеств, впоследствии ректор Высшего художественного училища при Академии художеств. Альберт Николаевич — живописец-пейзажист, председатель Русского общества акварелистов. Александр Николаевич — младший сын Николая Леонтьевича Бенуа — художник, критик, историк искусства.

Отец Е. Е. Лансере — Евгений Александрович Лансере — был скульптором, дед А. К. Кавос — архитектором, дед по матери — Николай Леонтьевич Бенуа.

К стр. 216

...устроив две превосходные... выставки...

Можно предположить, что речь идет о выставке русских и финских художников в 1898 году. В 1899 году состоялась «грандиозная международная выставка, на которой впервые наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины Ренуара, Дега... Бенара, Уистлера, Казена, Симона, Раффаэлли, Больдини, Либермана, Лермита, Ленбаха, ... Кондера, Карриера, Брэнгвина и мн. др.» Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры. Ленинград, 1928, стр. 49.

Впервые показал он русскому обществу...

В 1897 году Дягилев устроил в залах училища Штиглица в Петербурге выставку немецких и английских акварелистов и в помещении Общества поощрения художеств — выставку произведений скандинавских художников.

К стр. 217

«Золотое руно» — художественный и литературно-критический журнал, издававшийся в 1906—1910 годах Н. П. Рябушинским.

«Аполлон» — художественно-литературный журнал, издававшийся в Петербурге с 1909 по 1917 год, редакторами которого были Н. Н. Врангель и С. К. Маковский. В нем публиковались произведения поэтов-символистов и акмеистов, статьи и хроника по вопросам изобразительного искусства, литературы, музыки и театра.

У «Мира искусства» были Бенуа, Грабарь...

Грабарь активно участвовал в деятельности общества «Мир искусства», экспонируя свои произведения на выставках, не раз выступал на страницах его журнала с корреспонденциями о выставках за рубежом. В период раскола в «Союзе русских художников» Грабарь примкнул к группе мирискусников-петербуржцев. Через много лет, вспоминая прошедшее, он дал в «Автомонографии» глубокую характеристику «Мира искусства». Однако в годы существования общества Грабарь не играл ведущей роли в его жизни и определении идейных позиций объединения.

Даже у «Бубнового валета», «Голубой розы» были Ларионов, Бурлюк, разные диспуты...

«Бубновый валет» — объединение художников, первая выставка которого открылась в Москве в декабре 1910 года. Основателями его были братья В. Д. и Д. Д. Бурлюки, членами: П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк и другие.

«Голубая роза» — название выставки, открывшейся весной 1907 года в Москве, по инициативе П. В. Кузнецова и группы молодых художников, среди которых были: М. С. Сарьян, П. С. Уткин, В. Д. и Н. Д. Милиоти и другие.

В 1913 году в Москве вышел сборник «Пощечина общественному вкусу» со статьей Д. Бурлюка «Кубизм», сборник статей по искусству художников «Бубнового валета», «Лучизм» М. Ф. Ларионова. В феврале 1913 года в Политехническом музее состоялся диспут о современном искусстве, организованный художниками «Бубнового валета».

В 1914 году в Петербурге был издан сборник «Грамоты и декларации русских футуристов» («Свиток»). О творчестве художников «Голубой розы» писали критики журнала «Золотое руно» — В. Милиоти, С. Городецкий и другие.

К стр. 218

...только люди, ... не понимающие вовсе сущности «Союза», могли удивляться...

Речь идет о статье С. Городецкого «По поводу «Художественных писем г-на А. Бенуа», опубликованной в 1909 году в журнале «Золотое руно» (№№ 11—12, стр. 30—33), в которой автор упрекал А. Н. Бенуа за пристрастную оценку творчества художественного «авангарда» тех лет. После появления этой статьи и ряда других, направление которых было близко упомянутой, Серов, Бакст, А. Бенуа и их единомышленники ушли из редакции «Золотого руна».

Аладжалов М. Х. — живописец-пейзажист, участник выставок Московского общества любителей художеств, Товарищества передвижных художественных выставок, «Общества 36», «Союза русских художников».

Досекин Н. В. — живописец-пейзажист. Учился в студии Е. Е. Шрейдера в Харькове, брал уроки у А. А. Киселева, Позже посещал частную академию в Париже. Член Товарищества передвижников, «Союза русских художников» Московского товарищества художников.

Познакомившись с Вашими статьями в газете «Речь»...

19 марта 1910 года Александр Бенуа опубликовал в газете «Речь» четвертую статью «Выставка «Союза», посвященную открывшейся в декабре 1909 года в Москве и в феврале 1910 года в Петербурге выставке «Союза русских художников».

Поднимая на щит произведения петербуржцев, экспонировавшихся на ней, Бенуа подверг резкой критике «авангард молодежи» (Ларионов, П. Кузнецов, Якулов) и назвал «арьергардом» искусство Пастернака, Переплетчикова, А. Васнецова. Жуковского, Архипова и Виноградова, что вызвало раскол «Союза».

Следуют подписи и дата.

Письмо было написано на заседании московской группы «Союза» 8 апреля 1910 года.

К стр. 219

...некто в журнале «Золотое руно» осмелился неодобрительно отозваться о нем...

См. примеч. к стр. 218

...для подавления ее «Мир искусства» выдвинул всю свою тяжелую артиллерию — свою «сборную» выставку...

Действительно, успех выставки «36 художников» беспокоил петербуржцев, хотя они и приняли участие в первой выставке нового объединения. На второй выставке «36 художников» мирискусники не участвовали. В том же 1902 году «Мир искусства» открыл свою выставку в Москве, намереваясь подорвать авторитет недавно возникшего общества, о чем недвусмысленно свидетельствует и письмо Дягилева к Серову: «...На тебе лежат хлопоты о москвичах, т. е. ты, во-первых, дорогой друг, *во что бы то ни стало* должен съездить к Малявину в деревню... Затем на тебе лежит переговорить с 1) Виноградовым, 2) Пастернаком и 3) М. Мамонтовым. Необходимо вырвать их из когтей «36»! Затем на твоей ответственности молодежь — Петровичев, Кузнецов и Сапунов. Они должны быть «наши». Затем я чрезвычайно стою за приглашение Жуковского... Наконец, еще вопрос — Врубель и М. В. Якунчикова...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 49).

...после пресловутого «раскола»...

См. примеч. к стр. 218.

К стр. 224

...см. его «Записи» 1750 г....

Рейнольдс Дж. — английский живописец, портретист, писал аллегорические картины, создатель и первый президент Королевской Академии художеств в Англии. Ему принадлежит теоретическая работа, составленная из его речей на годичных заседаниях Академии.

К стр. 225

Д'Орландо Ф. — португальский художник, не был фактически учеником Микеланджело. Воззрения Микеланджело, изложенные в его труде «Четыре разговора о живописи», вызывают у специалистов сомнения в подлинности.

Всем известно изречение Энгра...

В своих дневниковых записях Энгр писал: «Рисовать вовсе не значит обводить контуры; рисунок не состоит только из линий. Рисунок — это еще и выразительность, внутренняя форма, план, моделировка. Посмотрите же, что остается после этого!

Рисунок содержит в себе более трех четвертей того, что представляет собой живопись. Если бы мне надо было поместить вывеску над моей дверью, я написал бы: «Школа рисования», и я уверен, что создал бы живописцев.

Рисунок содержит в себе все, кроме цвета».

(Мастера искусств об искусстве», т. 4. М., «Искусство», 1967).

К вопросу о важности рисования...

Художник придавал исключительное значение рисунку и в особенности «быстрым зарисовкам» (кроки), ежедневно и постоянно «тренировался»: в домашней обстановке, в натурном классе, на концертах, вечерах, даже в трамвайных вагонах и т. д. Все его многочисленные московские альбомчики (однотипные по размерам, примерно 12 × × 18 см, одной фирмы Мюр и Мерилиз в Москве, с плотной гладкой бумагой, другие — французского происхождения, Лефранка, с тонкой и шероховатой бумагой) служат тому свидетельством, как бы иллюстрацией к записям о сущности рисунка.

К таким же, как о рисунке, записям московского периода (примерно с 1908 по 1917 г.) относятся воспоминания Пастернака об иллюстрационной его деятельности последнего времени и о графических работах. Все эти отдельные и разрозненные заметки объединены в главе, посвященной вопросу о значении рисунка.

Прим. Ж. Пастернак.

К стр. 226

Общество «Свободная эстетика» организовалось в конце 1907 года и существовало до 1917 года. Устраивало художественные выставки, концерты, вечера поэтов, в которых принимали участие А. Белый, К. Бальмонт, В. Брюсов, В. Иванов, М. Волошин и другие.

К стр. 228

«Посредник» — книгоиздательство, созданное близким другом и единомышленником Л. Н. Толстого В. Г. Чертковым в 1884 году с целью распространения знаний в народе. Издательство выпускало книги по хозяйственным и экономическим вопросам, художественную литературу, серии репродукций. Толстым специально для «Посредника» был написан ряд произведений. В изданиях «Посредника» принимали участие в качестве иллюстраторов художники Н. Н. Ге, И. Е. Репин и другие.

...А. Бенуа «Русская школа живописи»...

Речь идет о книге «Русская школа живописи», СПб., товарищество Р. Голике и А. Вильборг. 1904. Оформление Е. Лансере и М. Добужинского.

...Бенуа, который... написал для издания Мутера свой раздел «История русского искусства».

Книга «История живописи в XIX веке. Русская живопись» написана Бенуа в 1899—1902 годах. Она завершила труд Р. Мутера „Geschichte des Malerei im XIX Jahrhundert" (под редакцией А. Бенуа и К. Бальмонта). Опубликована на русском языке в оформлении Л. Бакста. — СПб., товарищество «Знание», 1901 (1 часть) и 1902 (II часть), переиздана в Нью-Йорке в 1916 г.

Мутер Р. — немецкий искусствовед, автор «Истории живописи в XIX веке» (русский перевод З. Венгеровой) — первой из появившихся в 90-х годах прошлого века фундаментальных по объему книг по всеобщей истории искусства XIX века.

Взгляды Мутера носили буржуазно-либеральный характер. Как критик он защищал художников-реалистов, но в то же время пропагандировал модернистические течения.

«Французское искусство за 100 лет»...

Выставка «Сто лет французской живописи. 1812—1912» была открыта в Петербурге в январе — марте 1912 года в помещении частного дома. Ее организовали редакция жур-

нала «Аполлон» и Institut français de St. Petersburg. На ней экспонировались произведения из общественных музеев Франции, русских и французских частных коллекций.

К стр. 229

...кто видел столетнюю выставку в Париже в 1900 году...
Пастернак имеет в виду отдел «Французское искусство за сто лет» на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.

Каналетто (*настоящее имя — Белотто Бернардо*) — венецианский живописец-перспективист и гравер, работал в Германии, Польше. Автор архитектурных ландшафтов.

...взгляните на номер 85...
Название картины, о которой упоминает автор, не установлено, так как в каталоге выставки «100 лет французской живописи (1812—1912)», произведения Гогена значатся под №№ 110—131.

Тернер Д. М. В. — английский живописец-пейзажист и гравер, один из величайших пейзажистов XIX века. Его произведения хранятся в Национальной галерее в Лондоне.

К стр. 230

Грюневальд М. — немецкий живописец. Писал картины на религиозные сюжеты. Особенно известен многостворчатый гюгенгеймский алтарь (ок. 1510—1515 гг.). Произведения художника проникнуты пессимизмом и мистической экзальтацией.
Грюневальд был также строителем гидротехнических сооружений, архитектором и скульптором.

Менцель А. — немецкий исторический живописец и рисовальщик. Особенно известны его работы из жизни прусского короля Фридриха II.

Мунк Э. — норвежский живописец и график, пейзажист и портретист. Работал также в области монументальной живописи.

...Пехштейн дошел даже до бретонских фигур времен Котте.

Пехштейн М. Г. — немецкий живописец-акварелист, рисовальщик, представитель экспрессионизма в Германии.

Котте Ш. — французский живописец, пейзажист и жанрист.

Иекель Б. М. — живописец, гравер, архитектор-дилетант. Монах капуцинского ордена, ученик П. Корнелиуса, с картин которого исполнил ряд гравюр.

Кокошка О. — австрийский живописец, график и писатель. Один из зачинателей экспрессионизма. Участвовал на выставках «Сецессиона» в 1918—1924 годах. Работал в Дрездене.

К стр. 231

Когда читаешь о Делакруа...
Не датированная автором статья о Делакруа относится к 20-м годам, хотя наброски к ней, по словам сына художника, А. Л. Пастернака, относились еще к концу московской жизни Пастернака.
Пастернак, высоко ценивший творчество Делакруа и считавший его важнейшим звеном в истории живописи XIX и XX веков, много читал о нем, углубленно размышляя о его значении, о его живописных задачах и, наконец, живописных теориях.
Статья основана на изучении дневников Делакруа, свидетельствах современников, критических статьях.
Прим. Ж. Пастернак.

Он был романтиком, а между тем многих воротило от его доктрин.
Против взглядов Делакруа на искусство выступали не только официальные критики, сторонники академизма, но и некоторые художники реалистического направления.

К стр. 232

...Делакруа создал свою примечательную теорию полутонов...
Вероятно, автор имеет в виду заметки Делакруа «О живописи» и его записи в дневниках разных лет, посвященные этой теме (См. Э. Делакруа. «Дневник». М., 1961, тт. I—II; Эжен Делакруа. «Мысли об искусстве. О знаменитых художниках». М., 1960.

Мейер-Грефе Ю. — историк искусства, автор книг «История развития современного искусства», «Импрессионисты», «Современный импрессионизм», исследований о творчестве Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Мане и других.

К стр. 233

Давид Ж. Л. — французский живописец, глава классической школы во Франции. Писал картины на сюжеты революционных событий. Позже был придворным живописцем Наполеона I. Портретист.

Лоуренс (*Лауренс*) *Т.* — английский живописец-портретист, был президентом лондонской Академии художеств.

Вильки Д. — шотландский живописец и гравер, работал в области жанра и портрета.

Боннингтон Р. П. — английский живописец, много работал в технике акварели. Известен своей дружбой с Э. Делакруа.

Констебль Д. — английский живописец, пейзажист и портретист. Оказал сильное влияние на французских художников-романтиков и формирование европейского пейзажа XIX века.

Эккерман И. П. — немецкий мемуарист, был секретарем И.-В. Гете. После смерти поэта редактировал его произведения (1832—1833) и участвовал в издании его сочинений (1839—1842). Основной его труд — книга «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» (3 ч. — 1836—1848).

Гете подтверждает это...
Высказывание Гете о Делакруа приводится в книге Эккермана «Разговоры с Гете» (И. П. Эккерман. «Разговоры с Гете». М.—Л., 1934). Пастернак дает вольный перевод текста.

К стр. 234

Несколько слов о Рембрандте и Гальсе.
Заметка Пастернака о живописи Рембрандта и Гальса написана им ретроспективно, в оксфордский период. В 1908 году Пастернак совершил большую поездку в Европу, побывав в Германии, Бельгии, Англии, Голландии.
Прим. Ж. Пастернак.

...замечательная по великой простоте своей... группа старушек, представительниц того же госпиталя.
Имеется в виду групповой портрет «Регентши приюта для престарелых». 1664.

К стр. 236

Скуола ди Сан-Рокко — построена в 1517 году. Залы его украшены 56 произведениями Тинторетто, наиболее известно среди них — «Снятие со креста». 1565 г.

К стр. 239

Маринетти Ф.-Т. — итальянский писатель. Создатель и теоретик футуризма в европейской литературе и искусстве. В 1905 году основал журнал «Поэзия», где печатались поэты-модернисты. В 1909 году опубликовал «Первый манифест футуризма», провозгласивший 11 пунктов его идейно-эстетической программы. В манифестах 1912—1913 годов Маринетти установил художественно-языковые принципы футуризма.

Сейчас прочел «Беседы Анатоля Франса».
По-видимому, Пастернак имеет в виду опубликованные секретарем А. Франса беседы с писателем: Nikolas Segur. Conversation avec Anatole France. Paris. E. Fasguelle. 1925. Тот же автор — Derniers conversation avec Anatole France. Paris. E. Fasguelle. 1927.

К стр. 240

Мы еще помним их «выставки»...
Здесь говорится о 1910—1916 годах, о выставках «Ослиного хвоста», «Бубнового валета» и др.

К стр. 241

«*...Постараюсь ответить на Ваши вопросы.*
Отрывок из письма г-ну Бару — коллекционеру, имевшему картинную галерею, в которой были произведения русских художников.

Именной указатель

Список репродукций

Произведения, местонахождение которых не указано, являются собственностью семьи Л. О. Пастернака или находятся в частных собраниях в СССР и за рубежом.

72 Осень в деревне. (Карзинкино)
Б., пастель. 1918
73 Портрет композитора М. Ф. Гнесина
Б., ит. кар. 1923
74 Автопортрет
Цв. б., пастель. 1909
75 Натурщица
Б., пастель. 1915
76 Трио (Рахманинов, Могилевский, Пресс). Эскиз к групповому портрету
Б., ит. кар. 1913
77 Бетховен
Автолитография. 1920
78 Портрет режиссера Гордона Крэга (в Москве)
Б., ит. кар. 1912
79 П. А. Кропоткин. Набросок к портрету
Б., ит. кар. 1917
80 Портрет Казимира Фаянса
Х., м. 1940
81 В. Я. Брюсов. Альбомная зарисовка
Б., ит. кар. 1915
82 К. Д. Бальмонт. Альбомная зарисовка
Б., кар. 1913
83 Портрет писателя А. М. Ремизова
Б., ит. кар. 1923
84 У окна. Осень
Б., пастель. 1913
85 Натурщица. Альбомная зарисовка в классе
Б., кар. 1916
86 Натурщица. Альбомная зарисовка в классе
Б., кар. 1916
87 Натурщица. Альбомная зарисовка в классе
Б., кар. 1916
88 Портрет профессора А. Гарнака
Х., м. 1927
89 За книгой. Дочери художника
Б., ит. кар. 1917
90 Портрет В. А. Маклакова
Б., накл. на холст, уголь, мел. 1916
91 Вяч. Иванов. Альбомная зарисовка
Б., ит. кар. 1915
92 Разгрузка вагона. Одесский порт
К., м. 1911
93 Вяч. Иванов, Л. Эллис, Н. Бердяев, А. Белый
Б., кар. 1910
94 Портрет артиста Л. Вюльнера
Б., акв., 1910
95 Художник Н. Д. Кузнецов за работой
Б., соус. 1887
Государственный Русский музей. Ленинград
96 Эскиз к портрету Б. Л. Пастернака
Х., м. 1923
97 Подготовка к экзаменам
Б., ит. кар., цв. кар. 1918
98 Скрипач И. Ондричек
Б., кар. 1888
99 Н. К. Метнер. Альбомная зарисовка
Б., кар. 1917
100 За рисунком А. Л. Пастернак
Б., ит. кар., мел. 1915
101 Портрет поэта Д. С. Фришмана
Б., ит. кар., мел. 1918
102 Цинерарии и розы
К., темпера. 1914
103 Б. Л. Пастернак. Альбомная зарисовка
Б., ит. кар., санг. 1916
104 Завтрак. Групповой портрет
К., уголь, мел. 1917
105 Портрет С. А. Штибель
Б., накл. на холст, акв., пастель. 1918
106 Н. Федоров, Вл. Соловьев и Л. Н. Толстой
Б., ит. кар. 1903
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
107 Портрет приора Мэнна
Х., м. 1935
108 Портрет Максима Горького
Б., кар. 1906
109 Сосны и море
Б., гуашь. 1910
110 Портрет Р. М. Рильке (в Москве)
Х., жидкое масло. 1926
111 Набросок (А. Л. Пастернак)
Б., кар. 1916
112 С. И. Протопопов
Б., ит. кар., мел. 1915
113 Портрет Е. Левиной
Б., накл. на холст, темпера, пастель. 1916
114 Академик А. Н. Бах и профессор Б. И. Збарский
Б., накл. на холст, темпера, пастель. 1919
115 В. И. Ленин. Зарисовка на II конгрессе Коминтерна
Б., кар. 1920
Центральный музей В. И. Ленина
116 В. И. Ленин. Зарисовки на II конгрессе Коминтерна
Б., кар. 1920
Центральный музей В. И. Ленина
117 В. И. Ленин в президиуме VII съезда Советов. 1919 г.
Фрагмент Х., уголь, сангина, акв. пастель. 1919
Государственная Третьяковская галерея
118 В. О. Ключевский. Эскиз к портрету
Б., кар., гуашь. 1908
Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева
119 Портрет Демьяна Бедного
К., пастель. 1919
Государственный литературный музей. Москва
120 С. С. Прокофьев за роялем. (Берлин)
Б., ит. кар., пастель. 1937
121 Вечеринка у Коровина (групповой портрет)
Х., жидкое масло. 1916
122 У окна
Б., гуашь. 1940
123 Ю. Балтрушайтис. Альбомная зарисовка
Б., кар. 1917
124 Портрет писателя Г. Гауптмана
Х., м. 1930
125 Портрет пушкиниста М. Гершензона
Х., м. 1917
126 Портрет художника Ловиса Коринта
Б., гуашь, пастель. 1927
127 Портрет И. И. Бродского
Б., ит. кар. 1920
Музей-квартира И. И. Бродского. Ленинград
128 Портрет художника Макса Либермана
Х., м. 1927
129 Битюги
Б., акв., кар., мел. 1913
130 Автопортрет
Б., пастель. 1914
131 Портрет Л. Н. Толстого
Б., офорт. 1906
132 Л. Н. Толстой на Передвижной выставке
Б., кар. 1893
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
133 Чтение рукописи. Эскиз к картине
Х.. м. 1894
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
134 Деревня Луховицы
Б., кар. 1901
135 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
136 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
137 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
138 Г. Л. Толстая. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
139 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
140 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Хамовниках
Б., кар. 1901

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
141 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
142 Л. Н. Толстой. Зарисовка в Ясной Поляне
Б., кар. 1901
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
143 С. А. Толстая. Ясная Поляна
Б., кар. 1909
144 Л. Н. Толстой в кресле. (После болезни). Ясная Поляна
Б., ит. кар. 1909
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
145 Л. Н. Толстой с дочерью Татьяной Львовной среди крестьян
Б., кар., акв. 1903
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
146 Л. Н. Толстой. За работой. Эскиз к картине
Х., м. 1901
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
147 Репейник. Рисунок к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»
Б., кар. 1908
148 Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы»
Б., пастель. 1904
Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
149 Л. Н. Толстой в кругу семьи. («Под лампой»)
Б., пастель. 1902
Государственный Русский музей. Ленинград
150 Автопортрет.
Б., ит. кар. 1913
На переплете:
Чтение рукописи. Эскиз к картине. 1894. Фрагмент.

На авантитуле:
Автопортрет
Б., уголь, пастель. 1920

Принятые сокращения

Акв. — акварель
Б. — бумага
Ит. — итальянский
Кар. — карандаш
К. — картон
Накл. — наклеенная
АХРР — Ассоциация художников революционной России
Х. — холст
Цв. — цветной, цветная, цветные

Содержание

Леонид Осипович Пастернак
Записи разных лет

Редакторы
В. Н. Докучаева,
Т. Г. Гурьева
Младший редактор
А. П. Митронова
Художественный редактор
К. О. Остольский
Технический редактор
А. С. Абрамов
Корректоры И. А. Шорсткина,
З. В. Белолуцкая

Советский художник. 1975
Москва, 125319, ул. Черняховского, 4а

Сдано в набор 21/IV-72 г.
Подписано к печати 28/1-75
А06094
Формат 60 X 84/16.
Бумага офсетная 120 г.
36 печатных листов
35,058 учетно-издательских листов
Издательский № 2-474
Тираж 20 000
Заказ № 302
Цена 3 р. 59 к.

80102—003
П-------------- Бз 27 — 176—74
084(02)—75

Ярославский полиграфкомбинат «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.


Цена 3 р. 59 к.

Москва
«Советский художник»
1975